

PRIVACIDADE PÚBLICA:

O SER INDIVIDUAL NO MEIO COLECTIVO

- A PARTIR DO CASO DE ESTUDO DO IPO-PORTO

Michelle Ferreira Domingos
Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

**PRIVACIDADE PÚBLICA:
O SER INDIVIDUAL NO MEIO
COLECTIVO,
A PARTIR DO CASO DE ESTUDO DO
IPO-PORTO**

Projecto/dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Arte e
Design para o Espaço Público

Sob orientação da Professora Doutora Gabriela Vaz-Pinheiro

Porto, 2009

A presente dissertação e anexos, assim como o projecto prático que será apresentado no momento da defesa da dissertação, compõem o material teórico e artístico que foram submetidos a avaliação para a conclusão do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todas as mulheres que participaram e tornaram possível, tanto esta investigação como o projecto artístico, agradecendo a disponibilidade e carinho nas inúmeras entrevistas e conversas informais que aconteceram no IPO-Porto. Agradeço o incondicional apoio e entusiasmo da enfermeira Maria José Nóbrega a propósito da minha presença no hospital, muito carinhosa nas suas palavras e afável no modo como se dedica ao cuidado de todos os que frequentam o serviço de internamento de Ginecologia.

À minha mãe, pelo modo como ultrapassou o cancro da mama que decidiu aparecer em 2007. Coragem chega para definir como venceste a doença.

Ao Rui, pela paciência e apoio durante a preparação da presente dissertação. À Patrícia Monteiro, colega e amiga de Mestrado, obrigado pelas carinhosas palavras e pelas sólidas conversas sobre as práticas artísticas, aprendi muito contigo.

Agradeço à minha orientadora, Gabriela V. Pinheiro, pelo apoio, empenho e disponibilidade, não só durante a produção da dissertação como no primeiro ano de Mestrado, pelo interesse em proporcionar um ensino artístico robusto, crítico e consciente.

Agradeço ao IPO-Porto, ao seu Conselho de Administração através do Dr. Laranja Pontes, pela autorização do projecto no espaço do Hospital. À Dra. Barbara Guimarães do gabinete de Relações Públicas pela simpatia e disponibilidade em conceder um livre acesso aos vários edifícios. À Dra. Deolinda Pereira, directora do Hospital de Dia, pela forma amável como acolheu os projectos desenvolvidos tanto na Clínica da Mama em 2008 como o presente no serviço de Ginecologia.

Resumo

Espaço Público. Público. Práticas Artísticas Colaborativas. Diálogo. O Pessoal. O Social.

A presente investigação pretende, a partir da dimensão afectiva e emocional subjacente ao tema proposto, analisar, problematizar e experimentar considerações sobre uma possível representação, ou representações, da condição da mulher com cancro, explorando o seu campo físico, psicológico e emocional, profundamente subjectivo e pessoal, de modo a projectar a sua vivência para um exterior visível que, relacionada com vivências particulares similares, construam um território próprio que reflecta seriamente sobre as transformações do evento da doença na Mulher.

Este exercício de reflexão é analisado a partir de uma prática artística colaborativa que procura considerar a autonomia da interpretação artística e da experiência estética enquanto lugares de produção de conhecimento, questionando, contudo, os próprios limites da colaboratividade no processo criativo que assume a realidade social como lugar de experimentação e de discurso da arte.

Índice

1. Privacidade Pública: no IPO-Porto

1.1 A mulher e o cancro. E qual o estado da arte?

1.2 *Eu em ti*, uma ética da catarse?

1.3 Diálogo Colaborativo, um modelo artístico para uma acção estética

1.4 2008-2009, o antes no agora.

2. Notas sobre as especificidades operativas das práticas artísticas colaborativas

a) Escutar

b) Dialogar

c) Relacionar

3. O ser individual no meio colectivo

3.1 Uma relação dialógica para um entendimento prático

3.2 Do entendimento prático para uma reflexão *ausente*

3.3 O real e os processos colaborativos/participativo em Arte

Conclusão

Bibliografia

Anexos – Documentos: Exercícios de Participação

Livro de Projecto de *Caso de Estudo*

1. Privacidade Pública: no IPO-Porto

Introdução

A presente exposição crítica apresenta-se como um exercício *para uma possível meditação* sobre a investigação iniciada no ano de 2007 sobre os limites das práticas artísticas colaborativas desenvolvidas num contexto hospitalar, no caso o espaço de um hospital que trata a doença oncológica.



(Sobre)viver. Relva natural 400 x 300 cm, papel colorido, varas de jardim. 2008.

O projecto (Sobre)viver desenvolvido no IPO-Porto fora o primeiro ensaio reflexivo para uma acção estética que pretendia experimentar noções e conceitos primários de aproximação e mobilização colectivos para uma interacção unificadora que, reunida em torno de um propósito particular - a criação de um objecto específico – tentaria analisar as potencialidades de uma experiência estética constituída pelo exercício activo das mulheres envolvidas, em benefício de uma possível *experiência emocional transformativa*: o significado simbólico da obra assentaria sobre uma possível transformação pessoal, privada ou particular do indivíduo que participa ou recebe a mesma.

A referência em itálico ousa tactear ideais utópicos de transmutação social através de uma *partilha generosa* que encontra no outro um elemento em potência transformativo, contudo, mesmo que a intenção do projecto não seja a de uma *efectiva mudança pessoal pela colaboração num projecto*, poderá, ao apelar à exploração individual do interior psicológico particular de cada individuo convocado a participar no projecto, possibilitar no retorno ao real que essas perscrutações subjectivas se conectem com o outro próximo com que se estabeleceu uma ligação simbólica pela partilha do mesmo evento de dor, e aí despoletar, por momentos, considerações mais ou menos preponderantes para uma abertura à leitura do *outro*, fundamental para um exercício de auto-reconsideração e reposicionamento face ao real.

A atribuição da terminologia *Privacidade Pública* no título da tese sucede pelo cumprimento obrigatório de sigilo e anonimato impostos pelo próprio hospital enquanto condição de fundamental de permanência no espaço e que fora mantida como premissa necessária na concretização formal do projecto artístico aí estabelecido. Contudo, a mesma terminologia apresenta-se como uma possível síntese da especificidade do espaço e território de representação onde se inscreve o presente estudo em que a noção de público se aproxima do domínio do privado num mesmo lugar, havendo, no entanto, uma constante prudência na expressão da intimidade pessoal pelas contingências inerentes à exposição pública de questões que são do foro do corpo e da saúde.

Gostaria de expor brevemente o sentido antitético da noção convocada para elucidar o campo temático da tese.

Reportando primeiramente à noção de público, e de acordo com a construção subjectiva que desenvolvo sobre a minha relação com o hospital, esta concepção sugere esse espaço como um lugar possivelmente *comum, aberto e disponível para todos* no sentido em que não é restringido o acesso às suas *áreas comuns* – estas referências em itálico tendem a sugerir uma ligação a políticas de circulação e fruição do espaço público entendidas a partir de um âmbito administrativo. De um modo lato, o acesso físico ao hospital é possível, com maior ou menor limitação de circulação, e a permanência nas suas instalações e imediações não é de todo controlada ou desautorizada, salvo, naturalmente, as áreas internas designadas ao exercício da medicina e prática clínica interventivas que hospedam o tratamento *aprofundado* do doente – um domínio necessariamente privado do espaço.

A esta concepção física e material do lugar conecta-se, então, a noção de um espaço privado situado para além da *espacialidade visível* do hospital e das suas zonas de acesso abertas à circulação livre: não só os lugares do exercício interno e profundo da instrução terapêutica, como as localizações recuadas das infra-estruturas técnicas e maquinais que fundam, estruturam e possibilitam o exercício integral da prática clínica, como os lugares para uma permanência temporal mais extensa designados aos doentes que frequentam o hospital.

Sobre a consideração da noção de *privado* que estabeleço através da minha relação com o espaço, atento, igualmente, para a ponderação da *invisibilidade*, para um domínio que ultrapassa a percepção visual, naturalmente, por exigir uma maior apreensão sensível aplicada às particularidades anímicas do lugar.

A noção de privacidade que convoco relaciona-se, então, com questões intelectuais e espirituais¹ invisíveis que estão para além da compreensão imediata sobre as particularidades do lugar, mesmo quando na percepção primeira do hospital oncológico é considerada uma determinada representação que se reporta à constatação física e evidente da imagem da doença e, posteriormente, às noções psicológicas do doente oncológico. A apreensão da dimensão privada torna-se possível pelo exercício de uma sensibilidade subjectiva que se estabelece e relaciona com o universo particular e íntimo do doente.

No espaço público *que se abre*, nele habita uma multiplicidade e pluralidade de considerações privadas, isoladas do contacto comum, contidas, e que unicamente se expõem na aproximação e na origem de uma acção relacional, o privado é, então, as histórias que habitam o lugar e que contribuem para a sua representação, o que confere uma forma ao espaço, atribuindo-lhe uma presença anímica com efeitos reais sobre quem nele habita e circula.

Gostaria de anotar que em capítulo próprio, me reportarei a questões levantadas nesta introdução como benefício de uma possível *experiência emocional transformativa*, uma vez que o exercício de confronto e reflexão sobre as práticas levadas a cabo durante os dois anos que compõem o mestrado, coloca em evidência uma série de noções problemáticas como autoridade, activação e comunidade que se revelam como essenciais para o questionamento da legitimidade e eficácia das práticas colaborativas em arte.

¹ A noção de espiritualidade que invoco situa-se no âmbito da relação comunicativa que estabeleço com cada doente e que reflecte sobre a construção de um vocabulário particular sobre a doença que assume expressões orais e figurações simbólicas que incorporam o sentido pessoal sobre a experiência sensível da doença. Apoiado pelo sistema de crenças individual, cada doente procura, frequentemente, na sua acção quotidiana inserir posturas relacionadas com o popular e comumente designado *pensar positivo* – estratégias baseadas no conhecimento empírico de raiz religiosa que procuram auxiliar e aliviar o impacto psicológico negativo da doença no indivíduo, uma espécie de plano de apoio mental e emocional que assiste na ultrapassagem dos constrangimentos relacionados com a convivência e tratamento da sua condição.

1.1 A mulher e o cancro. E qual o estado da arte?

Identificação e delimitação do tema

Antes de mais devo apresentar as preocupações centrais da corrente investigação e que foram aqui reduzidas de modo a confinar questões complexas a campos de actuação mais específicos e detalhados em termos da sua circunscrição intelectual e ideológica.

. Como intervir publicamente no espaço e no meio social sem cair em estratégias e manifestações expressivas e representativas generalistas, conectadas com a linguagem comunicativa dos meios de informação de massas, que desvirtuam a dimensão crítico-reflexiva?

. Como perpetuar um sentido singular da obra de arte entre a pluralidade de agentes de intervenção? E, será possível ser privado em público?

. De que modo pode a prática artística contribuir para o entendimento do impacto físico, psicológico e emocional do evento da doença oncológica na mulher?

. Como ultrapassar a percepção comum e opinião pública e crítica que reduzem as práticas artísticas colaborativas em contextos terapêuticos a acções de pedagogia, de serviço social e, obviamente a actividades de terapia e higienização espiritual e emocional?

Se às primeiras duas questões se propõe a crítica das noções de autoria, autoridade e autonomia da figura do artista enquanto delegado maior de um envolvimento criativo que mobiliza determinado grupo rumo à produção de uma imagem estética que dê visibilidade sobre um também determinado tema relacionado com os mesmos envolvidos, as seguintes considerações críticas estarão mais próximas das directrizes que orientam o presente estudo, ou seja, no imediato e por consequência da experiência primeira no Hospital, o que fora devolvido pela colaboração das doentes da clínica da mama na produção do projecto fizeram com que me debatesse perante a necessidade de salvaguardar a intenção simbólica do projecto de opiniões e manifestações externas que desvirtuassem essa mesma intenção em produzir com as mulheres e para as mulheres uma imagem de partilha e apoio na superação de uma doença comum a todas.

Progressivamente, essa primeira apreensão é tomada por uma consciência de que, mais do que criar barreiras de salvaguarda da matéria ideológica e simbólica de vontades em escolher outras soluções formais mais identificativas com a questão do cancro ou *funcionais* em termos de opiniões que apontavam para a criação de objectos decorativos que *alegrassem* os espaços do hospital, importaria ponderar sobre de que forma seria possível construir um projecto artístico colaborativo mais centrado na elaboração de uma narrativa do grupo em análise do que imediatamente estabelecer as barreiras e os limites entre a intenção artística e a influência interventiva do público na imagem material do projecto.

Importa, também, considerar o subjectivismo perante a dor como um fundamento para as decisões formais da expressão estética e artística que o projecto incorpora, delegando, assim, às participantes um papel necessário enquanto agentes responsáveis pela existência do mesmo – penso que, apesar de este projecto só existir por se tratar de uma convocação que advém de uma intenção artística, a extensão pública da análise investigativa apela ou tende a apelar, em nome da honestidade intelectual, a uma igualdade na importância dos papéis de

todos os participantes, contudo, dever-se-á, inevitavelmente, colocar a questão da *igualdade autoral* e questionar o modo como, nos projectos colaborativos em arte, se processa a gestão das hierarquias, ou não-hierarquias, até para a análise da dimensão ética que esta decisão incute, por exemplo, em situações de renúncia autoral total, ou parcial, por parte de alguns artistas, como Rirkrit Tiravanija.



Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Free)*, 1992.

Em *Untitled (Free)* (1992), Tiravanija decidiu mover todos os objectos existentes no escritório e armazém da 303 Gallery em Nova Iorque para o espaço expositivo, obrigando o próprio director da galeria a trabalhar em público no mesmo espaço onde eram cozinhadas e servidas refeições ao público que frequentava a galeria – pratos de papel, talheres de plástico, utensílios de cozinha, botijas de gás, duas mesas e algumas cadeiras dobráveis montavam no espaço da galeria uma improvisada cozinha onde o artista cozinhou caril e outras iguarias tailandesas aos visitantes, e, os detritos, os utensílios e as embalagens de alimentos assumiam o corpo de exposição artística na ausência do artista².

² **Claire Bishop** – *Antagonism and Relational Aesthetics* in *October Magazine*. Massachusetts. Nº 110 (2004), p.51-79.

Situando a prática de Tiravanija a propósito da noção da identidade autoral, contudo, mesmo não querendo alongar-me em relação a considerações mais profundas sobre a sua obra, saliento, no entanto, a importância do envolvimento do público na obra, sendo a comida, a confecção gastronómica, um meio para a relação informal entre artista e audiência. De algum modo, a prática artística de Tiravanija aponta um desejo em atenuar não só a distinção entre artista e espectador, como a própria distinção entre espaço social e espaço institucional³: uma intenção que procura abolir a função institucional do espaço da galeria de forma a atingir um espaço social livre na organização de propostas artísticas que elegem a interacção artista/público através do convívio e do diálogo como situações comunicativas que suspendem a circunstância do monólogo enquanto atitude unilateral equiparada à voz do espectáculo, rejeitado anteriormente pelos Situacionistas.

Estas propostas de desmaterialização na obra de Rirkrit tangenciam as práticas de crítica institucional das décadas de sessenta e setenta, reconhecidas, por exemplo, em Hans Haacke e Andrea Fraser, que pretendem dissecar os regimes de poder e as estruturas ideológicas que operam no mundo da arte, assim como se aproximam da noção de autor de Michel Foucault (1969): “... ele é um certo princípio funcional segundo o qual, na nossa cultura, um limita,

³ O ênfase na emancipação do espectador pela importância da sua presença física para o significado simbólico da instalação artística e na *retórica ilimitada* (openendedness) baseada na noção de obra aberta de Umberto Eco (1962), que assume o valor da *abertura* como possibilidade intelectual para múltiplas leituras e interpretações da obra de arte, antecipam as premissas ideológicas da prática da estética relacional apresentada por Nicolas Bourriaud (2004), insistindo na importância de uso da arte por oposição à contemplação visual passiva e descomprometida. Segundo Bourriaud, a estética relacional enquanto prática artística amplamente difundida na década de noventa do séc. XX, que encontra o seu horizonte teórico no domínio das relações humanas e no seu contexto social em oposição às construções simbólicas privadas e independentes, privilegia as relações intersubjectivas pela potencial condição que estas assumem enquanto forma social capaz de produzir relações humanas positivas, democráticas no sentido em que, apoiando-se no contexto espacial e humano, permite a produção de um significado simbólico colectivo de arte. Regressarei a estas noções num outro momento, sobretudo na discussão sobre as questões de intenção artística e recepção e o modo como a prática artística deverá sempre acautelar as circunstâncias particulares de contextos sociais relacionados com problemáticas específicas, como pobreza ou desemprego, sob o risco de em vez de *reflectir sobre o real*, acabar por reproduzir representações fragmentárias, distantes e comprometedoras sobre a própria realidade social.

exclui, escolhe; em suma, pelo qual se impede a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição da ficção.⁴”

Sucintamente, o *autor* que, segundo Foucault, parece obedecer desde o modernismo à construção ideológica do *indivíduo genial e infinita fonte de produção de significado*, tende a desaparecer enquanto figura que precede a obra com as práticas que dão relevância à fenomenologia do espectador ou do intérprete, no caso da obra literária. Assim, este autor como sujeito que transcende o *ser humano comum* será ultrapassado com a entrada do sujeito livre, que penetra na matéria das coisas, das ideias e do conhecimento e que produz significado, provando uma forma de discurso enquanto substância da experiência, potenciando o *anonimato de um murmúrio* como lugar que susta a origem um possível discurso analítico sobre o real e sua representação.

Regressando ao corpo crítico específico da presente investigação, falo agora sobre a agregação de termos antónimos no título da tese. O privado/público e individual/meio colectivo possibilitam, por parte da prática artística que se inscreve no campo do real e do social, a experimentação e articulação *in loco* de circunstâncias complexas que envolvem a transição do plano da saúde para o plano da doença: o corpo enquanto matéria particular, privada, e reservado ao ímpeto operativo individual, desloca-se do seu espaço relacional quotidiano para uma realidade que o trata enquanto *objecto disfuncional*, incorporando-o numa dimensão assistencial aberta e comum que confronta o sentido de corpo único e próprio num conjunto de *tantos outros corpos* – entendendo, figurativamente, o hospital enquanto grande superfície de tratamento e reabilitação – e, que enfrenta, no imediato a percepção da transição da

⁴ “(...) he is a certain functional principle by which, in our culture, one limits excludes, chooses; in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of fiction”. **Michel Foucault**. *What is an Author?* In Charles Harrison; Paul Wood. *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), p.953. Citação em tradução livre.

identidade privada para uma representação colectiva, pública, pelas transformações físicas transversais que a doença oncológica exterioriza.

Desta dimensão visível, baseada na representação externa que circunscreve a figuração física do doente, importa o relacionamento da imagem colectiva, assente em evidências físicas, e a orientação psicológica individual existente no confronto interno e particular do evento da doença: destacar o ser individual da representação colectiva, procurando através do exercício da prática artística colaborativa, dirigir a interpretação artística para o contexto da redirecção, por exemplo, do sentido da vida nestes indivíduos, procurando conhecer os seus territórios anímicos e experiências sensíveis.

1.2 *Eu em ti, uma ética da catarse?*

Notas pessoais sobre as motivações

Um diagnóstico de cancro recente num familiar próximo transformou por completo a linearidade que orientava a minha posição em relação à conduta da vida humana. De alguma forma a percepção comum de que as directrizes da vida são nascer, crescer, viver e desfrutar, em direcção a uma morte amena, fora abalada para dar lugar a uma nova postura em relação a um sentido para a *existência* – se naquele momento o que mais preocupava era conhecer e estudar infinitamente para *ser a melhor* tal mostrou-se incompatível perante a possibilidade de uma perda maior.

Esta experiência particular, subjugada a um campo emocional e afectivo pessoal, e cujo sentido se mostra incompatível em termos de tradução textual ou compreensão intelectual por consequência de uma insuficiência que a própria palavra escrita denota em termos do diálogo sobre *o emotivo* (sob risco de se reduzir, subordinar ou trivializar perante a complexidade daquela que é a dimensão do sentir humano); mostrou-se preponderante sobre qual o lugar onde passaria a investigação, querendo, no entanto, estabelecer fronteiras e limites entre os motivos implicados e a pesquisa aí fundamentada.

Esta vontade *não tão bem esclarecida* - algo que derivará da *natureza humana* acerca de um *fascínio pelo sofrimento?* - sobre uma necessidade em reconhecer nos outros a experiência de uma dor comum a favor de uma verificação de comportamentos que contribuam para uma espécie de amenização emocional, não poderá deixar de ser analisada enquanto atitude motivadora e contraditória a uma espécie de repto intelectual que tende a eliminar subjectivismos *comoventes e irracionais* - entendam-se tais num sentido *romanceado* de um certo *descontrolo afectivo*, e que poderão por em causa toda uma postura vocacionada a uma seriedade analítica que se centra na angariação e questionamento da verdade, ou verdades.

Esta posição poderá relacionar-se com a leitura do livro *Do Sentir* de Mario Perniola (1993) que fala sobre uma certa anestesia existencial que coloca imagens do viver em estado de pronto consumo e que proporcionam padrões de conduta humanos desconectados do real sensível, ou seja, o que vivemos hoje *de facto não o sentimos*, no sentido em que as experiências que hoje experienciamos, promovendo uma redundância, são *já sentidos*. E esta incapacidade em *não sentir* será uma característica da contemporaneidade?⁵

⁵ interior, causa de alegria ou de dor, objecto de participação sensorial, emotiva, espiritual (...) A nós pelo contrário, os objectos, as pessoas, os acontecimentos apresentam-se como algo já sentido, que vem ocupar-nos com uma tonalidade sensorial, emotiva, espiritual já determinada.” Neste sentido, Perniola aponta para a instituição de representações do pensar, do sentir e do agir por movimentos ideológicos políticos, e até filosóficos, que apresentam programas para a acção humana

Contudo, mesmo estando a base motivacional do projecto localizada no lugar dos sentimentos humanos, desse subjectivismo pretende-se constituir uma estrutura de exame para uma produção analítica e criativa que reflectisse sobre a possibilidade, e até a legitimidade, da constituição de uma representação sobre a convivência pessoal com o cancro que, cruzando-se com vivências similares, personificasse uma *imagem positiva e motivadora*, no sentido de daí provir uma *visualidade diferente* sobre a doença oncológica.

Importa, assim, considerar o risco do meu envolvimento motivado por uma circunstância pessoal, que poderá levar à interpretação do projecto enquanto momento onde me coloco como porta-voz deste discurso, todavia, o presente estudo pretende permitir às mulheres narrarem sobre uma condição que as atinge por consequência de uma afecção especificamente feminina. Reconhecer o perigo da analogia do *artista enquanto informador*, transmissor da expressão do outro ou de outros, coloca em evidência a questão da comunicação nos processos colaborativos: a relação dialógica que poderá fundar a expressão política, simbólica, estética ou criativa da prática artística deverá ser atentada no momento de exposição do mesmo conteúdo relacional, ou de outro modo, a reconhecida intenção dos processos artísticos de envolvimento social em dar consciência, voz e visibilidade aos indivíduos deverá ser examinada, no sentido em que se deverá verificar de que modo se processa esse movimento de *dar voz e imagem*, saber quem realmente *fala* - o indivíduo ou o artista? O artista fala *por* ou *com* (sendo a expressão da relação dialógica a conversa de ambos)?

que legislam a formação dos processos psíquicos da vida colectiva e que, pragmaticamente, libertam o ser humano do exercício de consideração e reflexão individual sobre o modo como devem conduzir a sua vida pelo facto do conteúdo desses mesmos programas ideológicos se demonstrar através de “ (...) um conjunto de opiniões e de doutrinas já feitas, que pelo seu carácter teórico se assemelha ao pensamento filosófico e pela ignorância dos seus pressupostos se assemelha à certeza religiosa.” **Mario Perniola**. *Do Sentir*. (Lisboa: Editorial Presença, 1993), p. 12-14.

1.3 Diálogo Colaborativo, um modelo artístico para uma acção estética

Objectivos

Os objectivos da tese centram-se no exercício da constituição de um modelo de actuação em arte que, envolvido em questões que se expandem para além dos limites tradicionais da arte, num espaço contextual e espacial externo, pela relação que estabelece com o real e as suas múltiplas estruturas e camadas vivenciais divergentes que constituem um todo social complexo, pretende fundar-se enquanto paradigma legítimo e preponderante sobre a actuação da prática artística que estabelece com essa realidade complexa uma relação de envolvimento e colaboratividade.

Na presente investigação, desse todo complexo constituído pelas várias dimensões das relações humanas, procura isolar-se uma circunstância particular da vivência sensível: a questão do confronto com uma doença oncológica e os efeitos desse mesmo confronto no comportamento humano, em particular o da mulher, importando considerar, assim, para a análise crítica da prática artística fundada nesta dimensão específica do real, proceder à reflexão sobre o modo como essa circunstância particular sensível poderá ser examinada/processada através, então, do processo criativo colaborativo e da dimensão estética para, e num mesmo gesto/movimento considerar criticamente a eficácia, legitimidade e autonomia do seu campo de observação e consideração.

A aproximação e o contacto com o grupo de mulheres em análise desenvolve-se com o intuito de esboçar uma narrativa particular através da acumulação e sobreposição de várias histórias pessoais sobre a especificidade das implicações psicológicas, físicas e emocionais com que se debatem durante a fase de tratamentos e que tende a reflectir-se a longo prazo no modo como conduzem a sua vida.

Embora esta narrativa se constitua pela aposição de relatos pessoais similares, não se pretende adensar o significado do momento vital convocado através de um sentido metodológico cumulativo que acaba por obscurecer a narração particular privada, tornando opaca a percepção das várias camadas vivenciais que constituem a mesma representação. Procura-se, antes, na agregação dos vários casos particulares, estabelecer um vínculo relacional simbólico que multiplique as diversas diferenças com o intuito de preservar essa mesma diversidade de experiências – a sobreposição das múltiplas e diferentes histórias pretende acontecer de um modo *translúcido*, deixando transparecer singularidades divergentes que compõem uma narrativa complexa que aponta como traço comum a experiência íntima de uma condição física com profundos efeitos na condição anímica individual.

A acção da construção da narrativa é coetânea ao momento de produção do presente texto – fundada com a demanda primária de condução de uma prática artística com propósitos estéticos e que se constitui através de considerações sociais, verificamos uma investigação teórica que é possibilitada pelo desenvolvimento de um projecto estético; e, esta construção, em que a sua direcção aponta para um sentido de paridade entre os dois modos operativos fundamentais para a fundação de um conhecimento integral, a junção *teoria* e *prática*, poderá anotar para um possível modelo/processo de investigação em arte baseado numa prática artística experimental.

Verifique-se, assim, que o processo de escrita é acompanhado pelo processo de produção prática: há, na minha opinião, então, uma relação de paridade de construção dos dois espaços que se coaduna com a percepção de que “o caminho se faz caminhando”; uma forma de performatividade metodológica que conjuga o pensamento teórico, a consideração estética e a experiência sensível sobre o real social para a constituição de um modelo de investigação em arte.

Contudo, tal coloca em evidência a problemática dos projectos de envolvimento social - o facto de o artista ter uma formação académica externa a capacidades de análise social identificadas nos profissionais das ciências sociais, colocando inúmeras limitações sobre a formalidade do projecto e até legitimidade/autoridade/autonomia do mesmo no sentido em que a prática se expande para domínios não tradicionais à arte, como os das ciências sociais e humanas, fundando-se num primeiro momento no domínio da experiência pessoal do artista que procura materializar o sistema de crenças que assume como momento inaugural da sua prática e investigação.

Esta deslocação para o espaço social e, a necessidade de fundar novos instrumentos intelectuais e conceptuais e procedimentos metodológicos que sustentem a representação social e cultural do *outro*, salienta, por exemplo, a relação entre a prática artística e o discurso antropológico⁶, relação que desenvolverei brevemente no sentido de expor, sucintamente, aqueles que poderão ser os pontos de contacto entre estes dois discursos.

Na transposição das fronteiras que distinguem estes dois discursos, o artista tende a apropriar-se das práticas, princípios e do sujeito de investigação antropológica na análise e representação do real, incorporando tais metodologias de um modo idiossincrático – fazendo inventários, trabalhando num espaço físico concreto enquanto lugar de experimentação radical (numa espécie de analogia ao *trabalho de campo* da antropologia), conduzindo entrevistas onde o privilégio da palavra conduz à proliferação de modelos textuais na própria orientação estilística das práticas artísticas, e, associando concepções teóricas da antropologia sobre a diferença cultural à prática artística, onde o artista opera segundo noções de intimidade e distância, experiência e interpretação, e, participação e observação.

⁶ Arnd Schneider; Christopher Wright. *Contemporary Art and Anthropology*. (Oxford: Berg, 2006)

O diálogo entre a arte, enquanto lugar de experimentação criativa e reflexividade crítica pela imagem, e a antropologia, enquanto disciplina baseada no texto e que assenta sobre premissas de objectividade e diferença, envolve a reunião da dimensão da imagem e do *texto* que se reflecte numa complexa relação sinestésica que agrega figural/discurso: trata-se da ideia do *visual* como lugar que procura alcançar um sentido metafísico para além da aparência retiniana, querendo conectar corpo e mente ao relevar a importância do corpo enquanto instrumento do conhecimento, no sentido em que procura abarcar a totalidade da percepção sensível e experiência empírica, quebrando a imperativa posição da actividade intelectual como exercício único de produção de conhecimento – uma reabilitação da função cognitiva da experiência sensível e a sua valorização face à primazia da razão.

Apesar das tensões entre a operatividade das práticas artísticas colaborativas pela expansão dos seus assuntos e estratégias formais que desafia a assumpção tradicional dos modos de produzir arte e os seus objectos, essa mesma tensão poder-se-á revelar produtiva no sentido em que expõe a prática para a constituição de um conhecimento legitimador a partir de matérias do âmbito da subjectividade – uma categoria que não tem uma base concordante pela instabilidade e mutabilidade da sua definição, nem é criticamente fundamentada como outros assuntos. Assim, nesta dissertação o desafio será o de materializar diálogos que se situam num campo *extra-sensorial*⁷ que não tem uma tradução intelectual compatível com a sensibilidade que deriva das emoções humanas – procurando torná-los autónomos e legitimadores da representação narrativa que assumem ao conferir uma identidade singular que obedece às várias particularidades que a compõe.

⁷ Esta noção de campo *extra-sensorial* será uma manifestação figurativa associada à já referida nota sobre a espiritualidade, como campo para além da percepção e da razão lógica, aliás, que tende a contrariar pela assumpção de um espaço mental pessoal amplamente situado na experiência emocional e sensível, que, no lugar das crenças espirituais e místicas procura uma lógica instrumental para a compreensão e interpretação do real.

Escutar, falar, trocar em modo contínuo

Estas noções serão ponderadas na produção de uma narrativa sobre a mulher, e coetaneamente procurar-se-á definir um possível modelo que não se identifique de um modo imediato e mimético às circunstâncias sensíveis da doença, ou seja, a existência de uma empatia identificativa não deve alcançar uma dimensão maior ao propósito da intenção de análise da condição feminina perante o diagnóstico oncológico - esta preocupação ergue-se perante a suspeição de que uma adequação excessiva do modelo de aproximação ao grupo proposto possa, de algum modo, reduzir as intenções maiores do projecto a um discurso e expressão vulgarizes que reproduzam o seu contexto visível e evidente, ou seja, é permanente o possível risco em conciliar excessivamente e erradamente determinado grupo a questões sociais sensíveis comumente atribuídas sem verificação aprofundada das ligações imediatas que se estabelecem.

Ao modelo de investigação que se pretende estruturar através do exercício simultâneo que considera a análise reflexiva das noções teóricas e conceptuais que fundamentam a intenção artística e a própria performatividade artística amplificada a partir do lugar com a intervenção de múltiplos agentes produtores da obra ou projecto criativo, deverá corresponder uma postura consciencializada para a necessidade de problematizar e questionar continuamente questões como a dimensão da comunicação, intenção, autoria e autoridade e efectividade no decorrer do processo de construção, não só do objecto estético como no momento de aproximação e convocação cúmplice para a fundação de uma relação de *concordância ideológica* com as participantes que constituirão a dimensão palimpséstica da obra. Procurando perceber, por exemplo, de que modo se poderão estabelecer as relações entre artista e participante e quais deverão ser os limites éticos, ou, a própria consideração da ética enquanto domínio interveniente/participativo no discurso da intenção artística, qual o grau da sua importância ou relevância enquanto conceito que enquadra e fundamenta as políticas da prática artística.

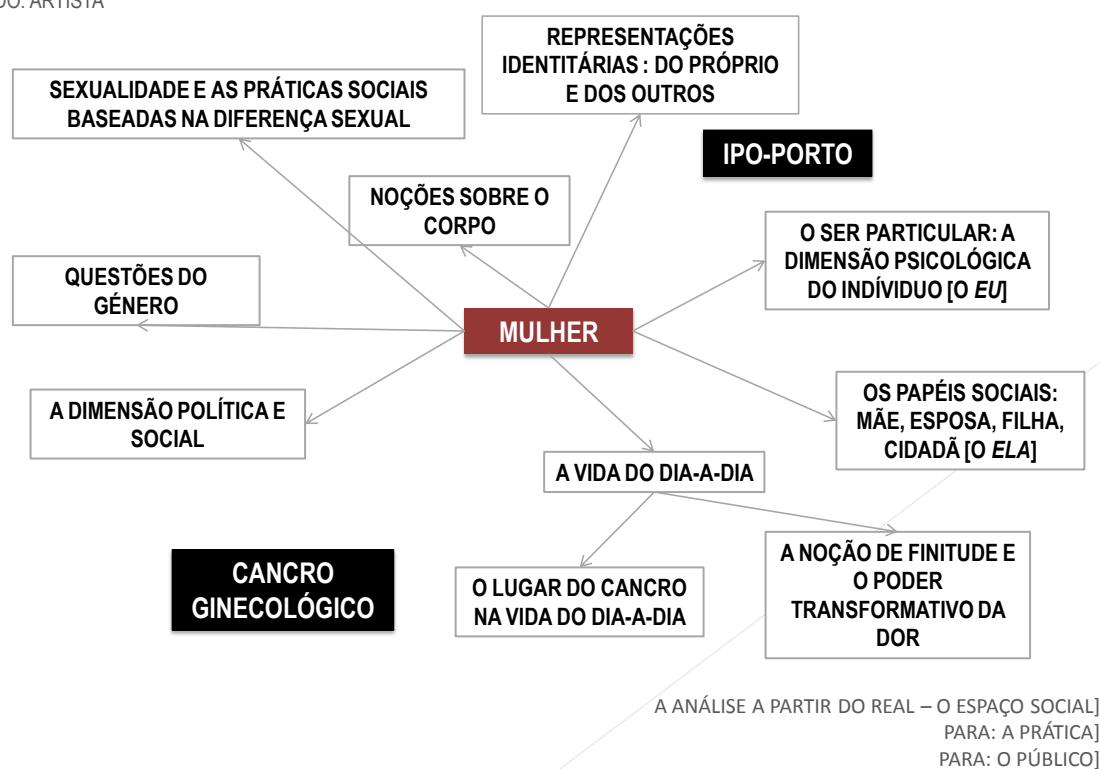
1.4 2008-2009 – o antes no agora

Esquema de conteúdos

[ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CATEGORIAS CRÍTICAS

[DA: TEORIA

[DO: ARTISTA



O presente esquema visa demonstrar os campos e categorias críticas que a investigação pretende atravessar no sentido de definir uma estrutura teórica e ideológica que fundamente o propósito de constituir uma possível narrativa particular sobre a condição da mulher com cancro ginecológico.

Em:

[ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CATEGORIAS CRÍTICAS
[DA: TEORIA
[DO: ARTISTA

Endereça-se a moldura teórica e campos de investigação académicos que contribuem para um entendimento aprofundado sobre a condição feminina, estando colocados enquanto cabeçalho de actuação os lugares de onde a investigação parte, ou seja, da *Teoria* e a partir do *Artista* se pretende atravessar todo um vasto campo de conhecimento centrado nas questões dos estudos do género, parcializando determinadas esferas que importam para a decorrente investigação, e possibilitando uma fundamentação e compreensão da condição feminina – a ressalva do lugar das representações identitárias, da questão do género, da sexualidade e das dimensões sociais e políticas da Mulher.

Os três grandes sujeitos da investigação – Mulher, cancro ginecológico e IPO-Porto - definem o corpo central por onde deverá passar o fluxo da pesquisa teórica e artística, em movimentos simultâneos sem coordenação estabelecida uma vez que a organização mental dos conceitos nem sempre tem uma regra lógica de procedimentos capaz de determinar os tempos e os compassos da análise assumida.

Em:

A ANÁLISE A PARTIR DO REAL – O ESPAÇO SOCIAL]
PARA: A PRÁTICA]
PARA: O PÚBLICO]

Expõem-se os lugares do real que importam à análise: o espaço social presente no discurso da experiência sensível da mulher. O real apresenta-se como lugar de experimentação de uma possível correspondência entre as categorias críticas da moldura teórica conceptual e as acções do quotidiano particular e pessoal.

Os testemunhos individuais de cada mulher fundamentam a investigação teórica e a expressão estética da prática artística, apresentando-se como discurso primordial que valoriza a diferença da linguagem de cada mulher como documento específico para uma representação da experiência sensível do cancro ginecológico – os testemunhos particulares serão analisados no terceiro capítulo desta dissertação, sendo o conteúdo das várias experiências subjectivas analisado e interpretado a partir de concepções críticas dos estudos do género.

2. Notas sobre as especificidades operativas das práticas artísticas colaborativas

Para a exposição do presente capítulo tomarei a obra *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* de Suzanne Lacy, como documento de referência para a análise e debate das condições operativas das práticas artísticas colaborativas. Não serão, contudo, e naturalmente, ignoradas outras referências literárias tais como Nicolas Bourriaud, Grant Kester e Claire Bishop, fundamentais para a problematização do campo teórico e crítico em reflexão.

Paralelo à produção artística está o exercício literário crítico, e, no texto *Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art* que integra a obra acima mencionada, Suzanne Lacy aponta para a necessidade de uma fundamentação crítica para um entendimento maior da prática da arte pública, Lacy refere que “(o) que é necessário neste momento é um criticismo mais subtil e estimulante onde assumpções - tanto as do crítico como as do artista - são analisadas e fundadas tanto no mundo da arte como no mundo do discurso social.”⁸

Ao *reivindicar* uma linguagem crítica que fundamente e acompanhe as práticas artísticas de envolvimento com real – que reconheça a validade política legítima de pressupostos que privilegiem a noção de público (no seu enquadramento referencial, na sua localização nas várias estruturas da sociedade, e as suas variadas formas de identidade cultural), ou as intenções transgressivas que desafiam a natureza e o significado social da arte - Lacy (1995) aponta, também, para o uso descomprometido e vago das noções de interacção, público, intenção do artista e efectividade, reconhecidas como inerentes à operatividade da arte no espaço público, e que tende a vulgarizar estas mesmas práticas ao serem conduzidas sem a sua

⁸ “What is needed at this point is a more subtle and challenging criticism in which assumptions – both those of the critic and those of the artist – are examined and grounded within the worlds of both art and social discourse”. **Suzanne Lacy**. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. (Seattle: Bay Press, 1995), p. 173. Citação em tradução livre.

mesma interrogação ou por descontextualização de um esquema conceptual válido para a produção de significado.

De acordo com este acautelamento para uma produção teórica e criativa robusta, consciencializando para as várias dimensões que definem a estrutura do espaço de representação com o qual a prática artística se envolve, gostaria de considerar as noções acima destacadas e farei tal a partir de um diagrama⁹ da autora sobre as *posições do artista* nas circunstâncias da relação interactiva, delineado com o propósito de expor e discutir as estratégias políticas e estéticas da produção artística.



De acordo com o diagrama, Lacy (1995) esboça uma possível conduta política para acção artística no contexto público, esquematizando o percurso do domínio do privado para o domínio público onde o artista assume diversos papéis durante a sua deslocação na esfera do real:

- Artista enquanto **experienciador**
- Artista enquanto **repórter**
- Artista enquanto **analista**
- Artista enquanto **activista**

⁹ Diagrama presente no livro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, (1995), p.174.

A noção de *artista enquanto experienciador* enfatiza a importância da subjectividade enquanto experiência fundamental para a representação da relação de interacção que estabelece na sua aproximação ao público.

No projecto *Cancer Notes* de 1991, levado a cabo no Centro Oncológico de Roswell Park, Nova Iorque, Lacy desenvolveu durante uma semana uma série de entrevistas a doentes, enfermeiros, médicos, investigadores e administrativos - a intenção do projecto localizou-se na interacção da artista e os membros da instituição, enquadrados pelo contexto espacial de uma sala hospitalar desactivada, e potenciada pela necessidade humana de reflectir sobre o significado da vida e da obra de cada um dos intervenientes.



Suzanne Lacy, *Cancer Notes*, 1991.

Dever-se-á esclarecer o sentido do significado *da obra de cada um* a partir de uma noção da acção individual nos vários espaços das relações humanas – no lugar pessoal, profissional, social, político, e do impacto dessas mesmas acções na construção do significado dessa mesma existência individual.

“Neste como em inúmeros outros projectos que decorrem dentro do domínio da experiência, o artista, tal como um antropólogo subjectivo, entra no território do Outro e apresenta as observações sobre as pessoas e os lugares através do relato da sua própria interioridade. Desta forma o artista torna-se um canal para a experiência de outros, e o trabalho uma metáfora de relacionamento.¹⁰” (Lacy, 1995: p.174)

A consideração de conceitos do domínio da experiência, a postura de equiparação da acção artística à prática antropológica ou o movimento de introspecção íntimo para as considerações observados na análise do *outro*, projectam a expansão dos modelos metodológicos das práticas artísticas para o lugar do *conhecimento adquirido através da prática, estudos, observação, experimentação, etc*; também entendido por experiência, e que procura, nomeadamente nas ciências sociais, não só modelos e procedimentos de abordagem ao discurso sobre o social, como um modelo para uma certificação científica dos dados subjectivos com que operam na interacção com essa mesma realidade social, e que constituem a prática artística e sua produção estética.

Poder-se-ia apontar um carácter experimental, análogo a uma prática de ensaio laboratorial nestes processos de produção em arte que encontram, por exemplo, na subjectividade da experiência privada, a possibilidade de experimentar signos para uma possível recuperação simbólica da importância da experiência individual enquanto instrumento político com implicações sociais profundas – isto de acordo com uma prática que pretende, de um modo empático, tornar-se num canal de expressão de determinado grupo social. Questiono, contudo, esta vontade do artista em se localizar enquanto canal de expressão do ou sobre o (s) outro (s).

¹⁰ “In this and countless other works that take place largely within the domain of experience, the artist, like a subjective anthropologist, enters the territory of the Other and presents observations on people and places through a report of her own interiority. In this way the artist becomes a conduit for the experience of the others, and the work a metaphor for relationship.” Idem, ibidem, p.174. Citação em tradução livre.

Esta postura, de *tentação* ou equívoco pergunto, deverá ser examinada por se inscrever, na minha opinião, numa ordem ética acerca da acção individual que age sobre a transmissão e configuração simbólica sobre o outro: poderá ou deverá o artista responder enquanto meio de expressão do(s) outro(s)? É legítima a sua posição enquanto representante? Dever-se-á considerar a questão ética desta ocorrência como um princípio que interfere na validade da prática artística?

Considerar esta noção remete para um significado de hierarquia que, mesmo não sendo essa a intenção do artista, o facto de a acção ser a de *falar sobre*, em vez de *falar com*, permite interpretações sobre a prática enquanto *acção benevolente de generosidade artística* que se volta para o outro e que lhe proporciona instrumentos de poder, privilégio e autoridade para reclamar o seu território de representação.

Contudo, a referida menção de uma relação de empatia entre artista e público poderá apontar, também, para uma forma de serviço que o artista *oferece ao mundo* (Lacy, 1995: p.175) e que deverá ser problematizada: embora as práticas artísticas de envolvimento com o social indiquem abertamente a sua ligação com as circunstâncias específicas do real onde se inscrevem, a alusão da empatia enquanto serviço macula o sentido do próprio projecto artístico ao primeiramente se reportar a ele enquanto *tarefa*.

O acto ou efeito de servir, uma noção de serviço associada a um entendimento da obra enquanto objecto de utilidade, portanto, útil, promove uma ambiguidade na inclusão de tal sentido no contexto da produção da obra de arte quando relacionada ao discurso da prática artística de envolvimento social. A possibilidade da sua interpretação enquanto exercício de *funções obrigatórias* coloca a arte no plano da utilidade material que a equipara a um objecto de prestação funcional sobre qualquer assunto particular do real.

A inscrição da arte num domínio externo à sua esfera tradicional de contemplação estética, posicionamento filosófico e consideração poética, não significa a desconsideração das mesmas noções. É necessário, até para a legitimidade da própria prática, fazer permanecer a sua produção sediada no pensamento crítico e reflexivo que constitui o universo da arte, mesmo quando incorpora no seu sentido uma extensão física e intelectual para além dos limites acima mencionados, sob o risco de reduzir a obra a uma acção pedagógica ou associada a actividades cívicas de natureza activista que procuram atingir um significado *mais ou menos político* de consciencialização sobre algo que não tem voz ou visibilidade.

Mario Perniola (2004) refere que as noções das actividades simbólicas, como a arte, filosofia e os estudos humanísticos, são na contemporaneidade convertidas em agentes do sistema produtivo, equiparando-as numa referência imediata às exigências da produção e organização social, reduzindo a arte a um instrumento de recreação e promoção de espectáculo¹¹ - isto porque o que está em causa é a possível asseveração por parte da sociedade em não manter como necessária a *relativa autonomia* das actividades simbólicas, nivelando-as para um plano funcional.

É necessária, portanto, uma estrutura crítica inscrita na produção artística que reflecta seriamente não só sobre o real, mas que considere sempre o imperativo de relativa autonomia em relação ao lugar da arte no espaço do real, de modo a, então, legitimar o procedimento da sua observação externa.

O artista enquanto repórter assume a dimensão do *informar* enquanto acto de enquadramento estético, atribuindo à imagem/conteúdo informativo um possível significado documental e enquadramento político sobre o contexto em que se estabelece. Contudo, devo apelar para o sentido que este *informar* poderá transmitir enquanto exercício prévio de uma

¹¹ **Mario Perniola.** *Art and its Shadow*. (London: Continuum, 2004), p. 49.

selecção consciente de conteúdos: a interacção social com o público a partir da posição de repórter poderá, promover junto do público uma influência maior sobre a sua intenção, convertendo, assim, o propósito de informar num encontro de persuasão.

O exercício de reflexão sobre os *perigos* na leitura e interpretação das noções de artista enquanto experienciador (que funda a sua prática artística na experiência pessoal e na possível reverberação no contexto experiencial do *outro*) e enquanto repórter (como agente que divulga e disponibiliza informação), não desvaloriza, no entanto, a importância da autonomia da figura do artista que, situando parcialmente as suas motivações artísticas no campo da experiência pessoal, desafia as convenções da arte tradicional do artista e do seu refúgio auto-reflexivo impulsionador de um isolamento social; penetrando num espaço radicalmente novo que exige a fundação e interrogação contínuas das estruturas teóricas e das transfigurações formais sobre o qual funda a sua prática artística: um novo espaço operativo centrado em questões complexas e sensíveis do real que anulam expressões de representação fixas e intemporais pelo facto evidente de estas se inscreverem em dinâmicas inconstantes e continuamente mutáveis.

Uma consideração que aponta, então, para a noção do *artista enquanto analista*.

“Assim que os artistas começam a analisar situações sociais através da sua arte, assumem competências comumente associadas a cientistas sociais, jornalistas de investigação e filósofos. Tais actividades posicionam os artistas enquanto contribuído para um esforço intelectual e mudança da atenção estética para a forma ou significado do modelo teórico.¹²” (Lacy, 1995: p. 176)

¹² “As artists begin to analyze social situations through their art, they assume for themselves skills more commonly associated with social scientists, investigative journalists, and philosophers. Such activities position artists as contributors to intellectual endeavor and shift our aesthetic attention toward the shape or meaning of their theoretical constructs.” Citação em tradução livre.

A alegoria artista/cientista/jornalista/filósofo poderá ponderar sobre a dimensão científica que as práticas colaborativas procuram fundar por incorporarem, na extensão da prática para uma circunstância investigativa que atenta sobre o real e o outro, as possibilidades da interpretação artística para a análise dessas dimensões, concertando, assim, a matéria funcional comum a todas estas actividades: isto é, o exercício sistemático de pesquisa, recolha, selecção e processamento de factos e opiniões, justifica a acção performativa contínua de inquirir profundamente sobre o desconhecido com o propósito de produzir um conhecimento legítimo e autónomo por correlação consciente com o real que confronta.

Gostaria de me deslocar, brevemente, deste ponto da análise para expor uma possível relação entre a arte conceptual e as práticas artísticas colaborativas, a partir da noção do artista enquanto analista.

A definição do artista enquanto analista atenta para a transferência do *encantamento visual* do aparelho imagético para a consideração das propriedades textuais da obra, desafiando, consequentemente, as convenções tradicionais estéticas baseadas na contemplatividade formalista do Belo; e, neste sentido, a compreensão do exercício de análise intelectual na prática artística tangencia, por momentos, o território teórico da arte conceptual que procura explorar a desmaterialização da arte enquanto objecto através da sua recuperação no mundo das ideias, numa noção de “ (...) arte como ideia, a ideia como arte, ou a crítica da dominação visual das artes plásticas a favor de uma concepção linguístico-legislativa¹³”, através de um processo que apela à desintegração física da matéria da arte tradicional como uma atitude radical contra um mercado de arte progressivamente mais ditatorial e como um ataque estético à primazia da pintura e da escultura, reconduzindo, assim, a actividade artística enquanto investigação sobre a natureza da própria arte.

¹³ **Carlos Vidal.** *Imagens sem Disciplina – Meios e Arte nas Últimas Décadas.* (Lisboa: Vendaval, 2002), p.43.

À reflexão sobre a natureza da arte, a prática colaborativa adiciona a sua inscrição no campo do real, promovendo o entendimento do objecto de arte enquanto documento crítico: a procura em estabelecer relações de reflexividade junto do público através de uma comunicação próxima e aberta, que incorpora o espectador enquanto produtor, projecta a obra de arte para uma dimensão que considera a sua importância na consciencialização do público por se potenciar enquanto campo promotor de mudanças intelectuais e culturais que poderão, utopicamente falando, possibilitar a formação de novas formas de sociedade. Esta consideração sobre o possível desejo utópico da transformação social tende a aproximar-se da noção do artista enquanto activista, o último momento do diagrama, e poderá significar o posicionamento artístico no real que efectiva a deslocação da intenção artística privada para a sua manifestação visível na realidade.

Neste ponto, a produção artística, autorizada pela contextualização do lugar onde se inscreve, move-se perante a possibilidade de alcançar um sentido maior, um desejo de concretização do projecto artístico enquanto acção de mudança política e social, contudo, o desejo de efectividade deverá ser examinado de modo a não precipitar considerações que inscrevem a prática artística colaborativa em acções de partidarismo político que podem apontar para a percepção de uma conclusão ideológica da obra na sua extensão no real.

Apelaria antes, à consideração do activismo enquanto posicionamento que privilegia a acção como modo pragmático de conhecimento, contrariando a percepção comum desta noção como princípio de participação activa na vida social e política conotado a uma forma de militância política.

Contudo, sobre as práticas artísticas que configuram a experimentação de um projecto político em arte e que poderão empreender propósitos de concretização efectiva no real, atento para o exame quantitativo e qualitativo dessa transformação: como se poderá medir a eficácia transformativa do real a partir de um projecto de arte?

O número de pessoas mobilizadas/envolvidas apresenta-se como um critério de avaliação do *sucesso* do projecto artístico? E, o projecto é *mais eficaz* se conseguir mobilizar o público para determinado fim concreto, visível? Importa a existência de um *propósito transformativo* pessoal ou social?

Questões que, na minha opinião, deverão ser consideradas na análise das especificidades particulares dos projectos colaborativos em arte por compreenderem dimensões discursivas e operativas que poderão comprometer a autonomia da obra que se envolve com o real.

Escutar

Enquanto acção de envolvimento recíproco.

Na leitura do texto *Making Art as if the World Mattered – Models of Partnership* de Suzi Gablik, presente no livro *The Reenchantment of Art*¹⁴ da mesma autora, é-se confrontado com o discurso sobre uma noção de sociedade na era do individualismo, que considera o mundo enquanto lugar opressivo e brutal que situa e justifica a conduta humana no modo de *sobrevivência* em vez de no modo de *convivência* – *culpa do aparelho operativo capitalista*, agora deposto ou *em decomposição* e que vai gerando, globalmente, situações de alarmismo social pelo tormento da sua *extinção* enquanto sistema financeiro imperativo que impulsiona toda actividade humana, política, económica e social? Esta classificação social assente numa

¹⁴ **Suzi Gablik.** *The Reenchantment of Art.* (London: Thames & Hudson, 2002)

análise radical, uniformizadora e polémica participa numa representação mediática e populista que aponta a violência como marcador superior das relações humanas, deverá ser considerada e interrogada no contexto da leitura sobre práticas artísticas, no sentido em que em convenções de pensamento totalitário e ideológico poderão comprometer a análise crítica da complexa dimensão do real e a própria localização de práticas artísticas no mesmo plano do real.

Na consideração do desejo de mudança do paradigma da alienação que constitui o ser humano enquanto agente impotente e vulnerabilizado pelas condições sociais, por exemplo, da diferença de classes, Gablik aponta para a instauração de uma *nova ecologia de consciencialização* (Gablik, 2002: p.98) enquanto nova ordem social que procurará promover o mundo como um lugar de interacção e conexão, contrariando a ilusão cartesiana de separação e distinção através da expressão da acção relacional: o relacionamento humano como *instrumento-chave* da ordem ecológica de mundo.

A este desejo de reforma social corresponde o desejo de reforma simbólica da arte numa *proposta de projecto* para a transmutação da arte enquanto paradigma visual instituído pela estética moderna - expressão de um projecto cultural de objectificação que transporta a percepção sensorial para um lugar deslocado e abstracto e que estabelece o artista como criador *emocionalmente* distante – onde a arte reporta à estética e não ao real, para a noção da arte enquanto ensaio sobre o social: da visualidade como aparência que objectifica a arte em representação/imagem para a consideração do real na arte através de mudanças no modo de ver – o *ver* enquanto prática visual que incorpora actividade e responsabilidade. Um *ver que escuta*?

Em 1988, Krzysztof Wodiczko desenvolve o *Homeless Vehicle Project* que, na minha opinião, resume o modo como questões/preocupações do espaço urbano, como as de habitação, de saúde ou desemprego, são interrogadas juntamente com a procura do lugar da prática estética no contexto destas questões. Os *Homeless Vehicles* surgem enquanto abrigo simbólico temporário para pessoas que eram *obrigadas* a levar uma vida nomádica no ambiente urbano – concretizam-se através de desenhos que são discutidos, desenvolvidos e assistidos com a colaboração de sem abrigos, e que configuram para uma aparência de míssil agressivo.



Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle Project*, 1988-89.

O que poderia parecer uma solução formal para um problema social, fosse o propósito do projecto instrumentalizado por uma possível produção industrial e comercialização, reage ao produzir uma manifestação objectual sobre a necessidade *prática* e urgente de dar a alguém um lugar para dormir: o projecto assume a expressão de um objecto prático, contudo, simbólico ao se manifestar sobre um direito civil, o direito à não-pobreza e à não-exclusão/marginalização social, e, ao projectar a visibilidade dos sem-abrigo, torna evidente e legítimos os seus estatutos como membros não reconhecidos da comunidade urbana.

A acção de visibilidade do menos visível anuncia a acção do diálogo enquanto instrumento primário para uma discussão mais profunda e analítica/reflexiva sobre, e neste caso, as questões das condições sociais deste grupo social. Considerar o *objecto-abrigo* de Wodiczko poderá permitir uma reflexão sobre a possível importância da arte enquanto dimensão impulsionadora de situações inclusivas, permitindo a participação do indivíduo no real pelo reconhecimento e transmissão de um sentido de pertença a um conjunto maior, e que temporariamente estabelece uma atenção sobre a sua problemática e a necessidade da emergência de um discurso que saliente essa mesma contingência localizável no espaço real.

O acto de reconhecer o outro, incluí-lo na expressão estética, poderá definir uma circunstância de colaboratividade, ao possibilitar um entendimento sobre uma relação de cooperação social/cultural em arte? Tendo a concordar, apenas se a esta circunstância se considerar a resistência em não estabelecer compromissos de resolução efectiva destes problemas, por maior que seja a conotação política na intenção do objecto artístico, pois não é compromisso da arte propor *soluções* sobre os problemas do mundo.

Sobre a acção de identificação e inclusão do discurso do *outro* como contribuidor que participa na construção do significado simbólico da expressão artística, gostaria de analisar e questionar criticamente a noção de *compaixão* que Gablik sugere apresentar como fundamento da aproximação ao real e aos seus indivíduos.

“É uma forma de ver os outros enquanto parte de nós próprios. Quando a arte se implementa como resposta do coração, em vez de no olhar desencarnado, poderá até mesmo a ser vista, não como o processo solitário que tem sido desde a Renascença, mas algo que fazemos com os outros.¹⁵” (Gablik, 2002: p.106)

¹⁵ “It is a way of seeing others as part of ourselves. When art is rooted in the responsive heart, rather than the disembodied eye, it may even come to be seen, not as the solitary process it has been since the Renaissance, but as something we do with others.” Citação em tradução livre.

“Quando assistimos ao drama dos outros, entramos nas suas emoções, fazemos das suas condições as nossas, a identificação ocorre. Então não podemos permanecer enquanto observadores neutros e isolados: sente-se responsabilidade e somos notificados para agir¹⁶.” (Gablik, 2002: p.112)

De acordo com estas citações deverá entender-se a *compaixão*, o sentimento de piedade pelo sofrimento do *outro*, como um princípio da arte colaborativa?

Tendo a rejeitar e a questionar seriamente a referência desta condição como um *sentimento motivador* que define as abordagens artísticas ao espaço social – de acordo com as minhas próprias motivações em relação à escolha de um hospital oncológico para a realização de projectos criativos, tal opção não se fundou em propósitos de compreensão do estado emocional do *outro* em relação à experiência da doença sob o desejo de aliviar ou atenuar o seu sofrimento; muito *simplesmente* achei que seria interessante debruçar-me sobre o modo como cada indivíduo reage a uma doença que tende a colocar inúmeras limitações sobre a sua acção no quotidiano (restrição de movimentos, proibição de execução de determinadas tarefas), e analisar o impacto psicológico da mesma, por exemplo, no sentido do significado do projecto de vida pessoal.

Deste modo pergunto: não se deverão ultrapassar as circunstâncias com implicações profundamente emocionais (que poderão por vezes motivar a prática artística pela interrogação sobre determinada experiência sensível individual na sua extensão ao território experiencial do outro) para não comprometer a legitimidade do propósito da deslocação artística para o real? Isto porque, e na minha opinião, poderá colocar em risco o rigor da motivação de análise crítica e o possível *alcance científico* da investigação em arte que procura

¹⁶ “When we attend to the other people's plight, enter into their emotions, make their conditions our own, identification occurs. Then we cannot remain neutral or detached observers: responsibility is felt and we are summoned to action.” Citação em tradução livre.

estabelecer, através da interpelação artística, considerações reflexivas sobre determinada situação do real.

E, a referência da compaixão como motivo de abordagem artística não é uma expressão evidente de uma consideração ética em arte? Isto porque considero que o propósito de comiserção tende a corromper a honestidade intelectual das práticas artísticas colaborativas sobre a *igualdade de papéis* na produção do significado da obra pois, e no primeiro plano, o da motivação do artista, se situa um consciente, mas não-exposto, desígnio de piedade e sentimento de pesar pelo outro.

Reportando-me em concreto às citações acima mencionadas, a circunstância de atenção a dramas humanos ou pessoais, a assumpção das condições do outro “enquanto nossas”, a noção da identidade do outro na própria identidade individual do artista, colocam este numa posição perigosa pela intenção radical que assume ao corporizar na sua figura, e na sua posição enquanto produtor de arte, a legitimidade da narrativa do outro como narrativa artística válida, sem o exercício de discernimento sobre o valor da dimensão subjectiva do território experiencial, emocional e afectivo, e avaliação da importância dessas mesmas dimensões para a compreensão *real* do outro.

Observada a noção de *compaixão* de Gablik, e apresentada a sua crítica, gostaria de abordar, então, a dimensão do escutar como acção atenta e interessada em conhecer o outro, sem constrangimentos afectivos prévios à sua análise.

Alguns artistas como Suzanne Lacy salientam, por exemplo, a importância do público, não no seu número, mas no seu grau de envolvimento e comunicação na produção da interpretação simbólica dos projectos artísticos: os *objectivos* do seu trabalho assentam, sobretudo, no envolvimento/activação dos participantes com o propósito de construir e promover uma

consciencialização para as questões do género, em específico, sobre as condições de visibilidade e interpretação das mulheres na sociedade moderna.

O acto de consciencialização situa a sua significação no contexto de uma escuta atenta das condições reais e autênticas experienciadas pelas próprias mulheres – desenvolve-se uma acção de escuta recíproca, estabelecendo uma *cultura de atenção sobre o outro* e, uma prática de consideração que se constrói através de incorporação de noções de receptividade, responsabilidade e respeito pela identidade e narrativa particular do outro, o que expõe, na minha opinião, uma prática de construção inter-dependente que inviabiliza a ansiedade primeira de observação e relato, deslocando o plano da análise visual superficial para um plano extenso de conhecimento do outro que, no fundo, nunca se atinge.

A corporização do sentido do outro através do exercício de *ouvir para compreender* define, na minha opinião, uma dimensão extraordinária das práticas colaborativas que, na acção de se aproximar do outro encontra na convivência relacional a possibilidade de se confrontar no imediato com um relato experiencial sensível diferente e exterior ao território de referência do artista – enquanto ser cognitivo, cultural e activo. O escutar será, assim, uma acção primordial na prática artística colaborativa para a percepção e entendimento do outro.

Dialogar

O diálogo enquanto expressão elementar da prática artística participativa.

No capítulo *Community and Communicability* presente no livro *Conversation Pieces*, o autor, Grant Kester, referencia o interesse de Gilles Deleuze no “poder terapêutico da arte e da experiência estética”, indicando um movimento paralelo entre arte e filosofia durante o período moderno, em que, tanto a arte como a filosofia apontam para o que considera uma das questões mais prementes do séc. XX, Kester diz, citando Deleuze:

“Como podemos reduzir a violência e o ódio que tanto marcam a interação social humana? Como podemos, sucintamente, levar uma vida “não-fascista?”¹⁷

Perante esta citação poderia contrapor a asserção de Dan Graham exposta no texto *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* de Claire Bishop: “Os artistas são todos iguais. Sonham em fazer algo que é mais social, mais colaborativo, e mais real que arte.”¹⁸

O que estas duas citações apresentam, e ressaltando naturalmente a contextualização específica a que pertencem aquando da sua menção nos textos referidos, é uma noção de arte enquanto expressão potencial para a transformação do mundo: em Deleuze tal referência estará mais localizada no interior de uma *retórica otimista* que deseja acreditar nos possíveis efeitos terapêuticos da experiência estética sobre a realidade do *mundo dos homens* e, em Graham, não é evidente ou claro o tom com que enuncia o desejo de todos os artistas quererem produzir ou alcançar, através da experiência artística, arte enquanto realidade.

¹⁷ “How do we reduce the violence and hatred that have so often marked human social interaction? How do we, in short, lead a “non-fascist” life?” **Grant Kester**. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. (California: University of California Press, 2004), p. 152. Citação em tradução livre.

¹⁸ “All artists are alike. They dream of doing something that’s more social, more collaborative, and more real than art.” **Claire Bishop** – *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* in *ArtForum International*. New York. Vol. XLIV, nº 6 (2006), p.63. Citação em tradução livre.

Contudo, e não querendo me alongar em considerações, mais ou menos específicas, sobre o propósito da arte ou dos artistas em Deleuze ou Graham, importaria centrar estas noções sobre a prática artística que se desenvolve para além do mundo da arte tradicional, localizada, portanto, no real e que poderá intentar, se for esse o desejo, o alcance de uma dimensão que possibilite um efeito de transmutação da realidade ou do social.

Regressando a Kester, é perceptível a consideração de uma nova estética que incorpora questões políticas e sociais como condições para a construção de uma nova sensibilidade estética, fundando as suas abordagens na cultura popular ou no campo das experiências do quotidiano mobilizando o público a partir dos lugares das suas rotinas diárias, e que incorpora noções de audiência, comunicação, relação e intenção política como princípios orientadores do projecto artístico. As práticas dialógicas¹⁹, como denomina Kester, surgem enquanto expressão artística contínua às práticas das vanguardas radicais da primeira metade do séc. XX por “ (...) compartilharem a preocupação em desafiar estereótipos e modelos estabelecidos de identidade e promover uma abertura à diferença.”²⁰ (Kester, 2005: p.153)

A analogia entre a prática dialógica e o propósito de questionamento da identidade estabelecida das vanguardas radicais aborda a questão dos processos de representação, centrados nas questões da reprodução do *eu* e do *outro*, do individual e do colectivo, do real à sua objectificação, considerações basilares para, por exemplo, compreender a intenção frequente na arte dialógica em extrair, na circunstância artística de envolvimento com o público, uma imagem, ou imagens genuínas - deveremos, no entanto, questionar o sentido do

¹⁹ O dialogismo enquanto noção introduzida com a teoria literária e linguística de Mikhail Bakhtin, que, juntamente com as noções de polifonia, heteroglossia e discurso carnavalesco opõe-se à unidireccionalidade da retórica clássica, reivindicando uma interpretação participativa, integradora, social, diversa e múltipla na construção da obra literária. **Mikhail Bakhtin**. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (Austin: University of Texas Press, 1981)

²⁰“(...) they share a concern with challenging stereotypes and fixed models of identity and cultivating openness to difference.” Citação em tradução livre.

genuíno no contexto das práticas colaborativas, uma vez que, não se existem ferramentas intelectuais que meçam e certifiquem a verdade da representação que procuram definir como conhecimento representativo, permita-se a redundância, sobre a relação estabelecida com determinado grupo do real - e que expõe, de certo modo, algo que se poderá reportar a uma espécie de *ética representacional*.

A assumpção do sumário intelectual das políticas da identidade centradas no respeito pelos outros, o reconhecimento da diferença, a protecção das liberdades fundamentais e uma inflexível postura de correcção política, expõe estas considerações como uma espécie de *moral operativa* que procura estabelecer a experiência estética enquanto ferramenta para a transformação da consciência humana – uma acção apresentada como *possível* através da estratégia de *empowerment* - termo que aqui assumirei como noção de *autorização política* do público - retirado de modelos activistas e educativos das décadas de 60/70 promovidos, por exemplo, pelos movimentos feministas de consciencialização política e social que se debruçam sobre a análise das relações *do próprio e do outro*.²¹

A compreensão do reconhecimento político para uma contribuição pública activa que corresponda a propósitos de transformação pessoal que poderão, posteriormente, ter efeitos à escala de uma mudança social, não só expõe o ideal utópico de regeneração social, como tende a remeter a prática artística para o campo da intenção moralista por estender a acção estética a uma forma de *poder reformista religioso* que difunde o seu significado enquanto *palavra de salvação*, ao revelar aos participantes do projecto artístico a possibilidade de uma forma de transcendência sobre a especificidade da sua posição social ou cultural.

²¹ **Georges Duby; Michelle Perrot.** *História das Mulheres no Ocidente – Vol.5, O séc. XX.* (Porto: Afrontamento, 1991), p.598.

Atento para a consideração da seguinte questão: Será sempre necessária a acção de *empowerment*, de autorização política, enquanto ferramenta/estratégia artística de aproximação ao real?

Naturalmente que não pretendo *atacar* ideologicamente a atitude de *nivelamento igualitário* dos papéis e estatutos sociais que procura pensar os indivíduos de igual forma, sem hierarquias ou distinções, contudo, possibilitar o empossamento de uma identidade política real, visível, poderá circunscrever a noção que ao sujeito carece essa mesma visibilidade política que o legitima enquanto agente relevante ao sistema social: ao possibilitar tal autorização política não poderá ela ser falsa, virtual, no sentido em que não compactua na realidade com possíveis *desejos* da sua transformação, porque esse evento, de facto, pertence a uma concretização complexa que envolve dimensões e instituições superiores e externas ao mundo da arte?

Penso que estas questões penetram perigosamente no campo da ética, sobretudo, quando Kester promove a noção do artista enquanto *artista comunitário*, posicionando-o no contexto de um agente que oferece um serviço social, revelando, na minha opinião, o que poderá ser entendido como uma desconsideração sobre o outro enquanto outro ser *diferente* e autónomo, que não deverá ser intelectualmente projectado à nossa semelhança pois possuirá, também, e naturalmente, um aparelho crítico capaz de discernir sobre a sua identidade e posição no sistema político real e social.

E, nesse sentido, não poderá o artista corresponder com o público a partir dos seus próprios lugares sociais e culturais sem que seja necessário exaltar a necessidade da anulação de distinções hierárquicas na relação dialógica? Isto porque, e na minha opinião, a manutenção da diferença social e cultural entre artista e público estará mais próxima da situação do real.

“O que quero dizer é que enquanto muita arte e coisas que vejo acontecendo por aqui são novas e interessantes e de certo modo direccionadas para as pessoas que aqui vivem, também tenho visto muita *merda* amaricada tomando forma – em exposições de arte, em novos bares e espaços de restauração... são como muita gente aborrecida de boas origens entrando no que há de mau no bairro. E aqui batalhamos duramente para nos livrarmos do mau, sabe? Não encontramos romance em entulho e *merda*.²²”

Esta declaração obriga a *relembrar* o artista sobre a presença autónoma do outro a propósito dos possíveis efeitos da intenção artística, por mais *pacífica* que seja, por exemplo, em relação à sua localização em contextos de bairros urbanos problemáticos. Neste caso, dever-se-á reflectir, atentamente, sobre a posição do sujeito que mora no bairro e que se insurge contra a intenção artística que condena por romantizar o que para ele é conotado como nocivo e ofensivo para a sua própria identidade, e até para a própria representação identitária do espaço onde habita, sobre o falso exotismo associado a estes espaços como lugares onde se poderá encontrar conteúdo para uma abordagem mais *autêntica* e visceral do social.

A vontade em estabelecer uma comunidade que perdure durante a permanência do processo de produção artística num espaço particular, procurando atribuir uma voz, visibilidade e consciência aos que habitam nesse espaço, poderá não se coadunar com a efectividade de uma comunidade *real*: a intenção artística, na sua maior ou menor conotação ética, deverá considerar, fundamentalmente e estruturalmente, as especificidades do contexto social em que se estabelece sob o risco de não concretizar, até, o propósito primário de poder garantir, no acto de aproximação a uma circunstância externa ao espaço discursivo da arte, a oportunidade de considerar o discurso do outro como oração privilegiada que devolve um conhecimento *mais próximo do real*.

²² “All I’m saying is that while a lot of art and stuff I see happening around here is new and interesting and is kind of directed to the people who live here, I’ve also seen some real lily-white shit spring up – in art exhibition, in new bars and eating places... it’s like a lot of bored people from good backgrounds getting into the bad of the neighborhood. And here we are struggling like hell to get rid of the bad, you know? We find no romance in junk and shit.” Citação em tradução livre, retirada a partir do contexto de um projecto de Tim Rollins and Kids of Survival (KOS) na década de 80, num bairro porto-riquenho do *Lower East Side* de Nova Iorque. (Apud Kester, 2005:p. 127).

Relacionar

Relacionar enquanto reflexão sobre para as acções de *escutar* e *dialogar*.

Na exposição e discussão das práticas artísticas de envolvimento social é visível a sua existência enquanto campo expandido das práticas relacionais, onde a *vanguarda de hoje*²³ coloca-se em posições sociais para a produção de projectos de envolvimento político, de expressão anti-mercado e/ou com propósitos de desmaterialização, evidenciando ou transportando o ideal modernista de esbatimento entre arte e vida.

Nicolas Bourriaud expõe a arte como um lugar que produz uma socialização específica porque opera como lugar de contracção de relações, ao que eu adiciono a noção de Grant Kester sobre a arte enquanto superfície que espelha o real, onde a sensibilidade é rendida pelo espectáculo e pela repetição. Ambos autores sugerem/apontam a prática artística colaborativa, enquanto exercício centrado no real e nas relações que nele decorrem, como uma possibilidade para a (re) humanização ou *de-alienação* da sociedade prostrada pela passividade e fragmentada pelo instrumentalismo repressivo do capitalismo.

No texto *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, Claire Bishop aponta para um momento onde a arte flecte para o social, deslocando o seu conteúdo simbólico para um campo espacial e significacional externos à sua tradição histórica de produção formal auto-referencial, numa manobra que transporta consigo considerações éticas a serem implicadas no momento da produção criativa. *Consequência*: a verificação de uma produção artística mais centrada em critérios éticos e que tende a dissolver a consideração ou o valor do juízo estético.

²³ **Claire Bishop** – *The Social Turn: Collaboration and its Discontents* in *ArtForum International*. New York. Vol. XLIV, nº 6 (2006), p. 60.

A introdução da ética enuncia um aspecto da *tradição* das práticas colaborativas: a redução do estatuto autoral para uma visibilidade mínima - uma renúncia autoral com motivações morais, que promove uma generosidade inclusiva e que difunde a arte enquanto plano que, através das relações dialógicas, preconiza uma significativa desmaterialização da prática artística em processo social. O juízo ético exerce uma função orientadora sobre os modelos operativos e intencionais da acção artística, centrando-se fundamentalmente na (re) criação de vínculos relacionais entre artista e participantes, procurando a *boa representação do colectivo*, obstando imperativos estéticos reputados enquanto sinónimo de hierarquia cultural e de mercado.

A *boa intenção* do artista como princípio normativo moralista não promete a *libertação* das práticas colaborativas do sistema de definições e hierarquias, nem do sistema de análise crítica entendido pelo mundo da arte, e fragiliza até, e no meu entender, a sua autonomia do projecto criativo no sentido em que, estabelecendo-se a partir do lugar da arte enquanto manifestação artística, a ele terá que se reportar se desejar permanecer a identidade do seu processo no interior do universo de produção artística.

Será necessário, deste modo, e como expressa Bishop (2006) discernir outros signos para a avaliação da noção de *intenção* nas práticas artísticas colaborativas, definidas a partir de um horizonte teórico que se estabelece no “ (...) domínio das interacções humanas e seu contexto social (...)”²⁴ e que se fundam, por exemplo, no processo de recuperação de relações sociais desvanecidas, e que sustentam o sacrifício da dimensão autoral enquanto renúncia intelectual para um colaboração *respeitadora* e *verdadeira* em relação ao *outro* que participa na obra.

²⁴ "(...) the realm of human interactions and its social context (...)". **Nicolas Bourriaud**. *Relational Aesthetics*. (Dijon: Les Presses du Réel, 2004), p.14. Citação em tradução livre.

Ética e estética: ou a prudente consideração da ética no discurso sobre a intenção artística. A renúncia da experiência estética na prática colaborativa não poderia promover, antes, o rigor da sua radicalidade na correspondência da tensão entre a dimensão autónoma da arte (estética) e o desejo de confluência arte e vida?

Poder-se-á actuar no real de acordo com propósitos intencionais localizados no campo da experiência sensível individual sem as restrições incapacitantes da *culpa*, renunciando, assim, o que se associa a uma espécie de ideal cristão de *auto-sacrifício*: esta subjugação da dimensão autoral não produzirá um projecto melhor pela procura de uma *justiça de pares* com o público que participa na produção material e na significação simbólica da obra – antes, a posição autoral que se estabelece no real deverá expor as relações de intersubjectividade como processo que procura desmontar o complexo nó de considerações sobre prazer, visibilidade, envolvimento e convenções de interacção social.

Aludindo ao pensamento de Jacques Rancière²⁵, a persistência de uma denegação estética pelas práticas artísticas perpetua a desconsideração do sistema de arte actual enquanto regime estético inaugurado pelo Romantismo no desejo wagneriano de *gesamtkunstwerk*²⁶, ignorando o seu sentido preconizado precisamente por uma *confusão* entre autonomia da arte e implicação com o real: a superação desta antinomia inviabiliza a possibilidade de pensar a estética enquanto capacidade para pensar a contradição – discordância que se poderá revelar produtiva na relação entre as práticas artísticas e mudança social por expor o desafio de situar num mesmo objecto o desejo da arte enquanto expressão de liberdade que revela um vontade intrínseca de participar para um mundo melhor - ou não, se questionarmos a problemática do

²⁵ **Jacques Rancière**. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. (London: Continuum, 2005)

²⁶ *Gesamtkunstwerk* enquanto noção de obra de arte total que na sua síntese compreende a superação das distinções que constituem os vários géneros artísticos para a constituição de parcerias artísticas que se deverão centrar na expressão do desejo artístico do público – um projecto artístico entendido como manifestação de uma proposta social e política que pretende, sucintamente, a união fundamental entre todos os indivíduos, entre os artistas e entre artista e público. **Richard Wagner**. *The Artwork of the Future*. (1849)

conceito de *melhor* quando dirigido à intenção artística. Neste sentido, Rancière (2005) expõe que não é necessário sacrificar a dimensão estética no altar da transformação social pois tal renúncia não garante a produção de uma *melhor arte*, considerando a experiência estética como condição de salvaguarda do regime do pensamento platónico sobre a arte que a avalia de acordo com a sua *verdade* ou *competência educativa*.

Perante uma exposição alargada sobre a pragmática de alguns elementos estruturais da linguagem das práticas artísticas colaborativas como autoria, intenção, comunicação ou envolvimento, gostaria de aproveitar a asserção última de Jacques Rancière sobre a possibilidade de acordar como produtiva a aparente tensão divergente entre a prática autónoma da arte²⁷ e o desejo de expansão da prática artística para o campo espacial e temporal que reflecte sobre as narrativas do real.

Penso que, mais do que incidir sobre decisões fundamentais de renúncia autoral enquanto manifestação simbólica de sacrifício da presença no processo colaborativo, importaria, sobretudo, reflectir sobre as potencialidades da deslocação e aproximação da prática artística ao discurso do *outro* enquanto documento *in situ* sobre a experiência do real. A abordagem feita neste capítulo a propósito do perigo da consideração ética na análise do *outro* é, na minha opinião, matéria de rigorosa ponderação, devendo o artista assumir a difícil tarefa de gestão da perspectiva especulativa que antecede o momento do envolvimento relacional com o *outro* e o efectivo momento de diálogo e escuta atentos da experiência sensível e particular desse *outro* – o confronto entre intenção (localizada no artista) e expressão subjectiva do indivíduo participante.

²⁷ Postura, na minha opinião, amplamente difundida na estética formalista de Clement Greenberg que considera a dimensão estética como critério único de fundamentação e definição do valor e identidade da arte na sua *exigência de pureza artística e manutenção de um elevado patamar de perfeição formal*.

Assumir a diferença individual, cultural e social como marcas que distinguem as relações humanas poderá favorecer um possível entendimento elementar nos projectos de representação do outro. Penso que não será a acção de sacrifício do sujeito-autor uma forma de garantia para um melhor ou pior projecto de arte enquanto reflexão sobre o real, até porque nos aproximaria de concepções éticas que devem ser seriamente intentadas e questionadas pela subjectividade das suas asserções.

Se a comunicação enquanto expressão de um diálogo relacional existe na prática colaborativa como estratégia primeira de aproximação ao público e ferramenta de sensibilidade estética, então não deverão ser desconsiderados os dois agentes que compõem o acto “diálogo” – não importando qual dos agentes é *mais emissor* ou *mais receptor*, interessa, no evento relacional, procurar promover o encontro de experiências sensíveis distintas inscritas na figura do artista e do público. E, a valorização de diferentes posturas humanas/políticas/sociais/culturais na prática artística que existe enquanto proposta de compreensão do real e expressão estética dessa mesma proposta, poderá revelar a arte enquanto potencial simbólico de conhecimento, ou seja, a reunião da dimensão estética na dimensão da análise crítica poderá contribuir para um novo entendimento da arte enquanto discurso legítimo e autónomo de conhecimento, expondo a relevância filosófica do seu discurso enquanto construção crítica sobre as várias matérias ideológicas e intelectuais que reificam a noção de “mundo”.

3. O ser individual no meio colectivo

No presente capítulo debruçar-me-ei sobre as especificidades conceptuais e discursivas do projecto artístico desenvolvido no contexto da presente investigação, reportando-me ao enquadramento teórico das categorias críticas, apontadas no esquema de conteúdos, e que circunscrevem o território onde se estabelece a prática artística: a noção de sexualidade e de práticas sexuais baseadas na diferença sexual, as questões do género, a dimensão política e social, as noções sobre o corpo e, as representações identitárias particulares e o modo como a análise do outro contribui para a própria construção da identidade particular e pessoal do indivíduo; e a forma como estas noções se constituem na realidade particular da mulher.

Estas questões serão analisadas no contexto da minha passagem pelo Instituto Português de Oncologia do Porto (IPO-Porto), onde semanalmente, e desde Março até Julho do presente ano, conduzi entrevistas às utentes do serviço de Ginecologia que aceitaram participar na presente investigação.

A intenção do projecto assenta sobre as possibilidades de constituição de uma narrativa que, evitando a acumulação de múltiplos e diversos relatos particulares sobre a convivência íntima com a doença oncológica numa representação única e uniformizadora, pretende a sua composição pela conservação de uma contribuição diferenciada, procurando garantir a manutenção dessa diferença como uma condição da expressão formal das particularidades convocadas na intenção do projecto. E, à intenção da construção junta-se o exercício crítico de análise das práticas artísticas colaborativas centradas na dimensão das identidades particulares orientadas a partir de considerações sensíveis e particulares da experiência individual da dor, procurando avaliar os resultados desta circunstância operativa específica através da análise do seu sentido e eficácia para a problematização da questão particular da

mulher. O que questiono, de um modo sucinto e prático: a arte tem lugar no real, sobretudo na realidade de uma doença feminina?

A coexistência investigação/prática exige, assim, e imperativamente, como fora mencionado em diversos momentos do texto, a consideração da necessidade em fundar uma estrutura para um possível modelo de investigação em arte que sustente criticamente a prática artística, sobretudo, quando essa se estende para o âmbito da participatividade, atravessando, espacial e contextualmente, territórios discursivos deslocados dos limites das considerações reflexivas e formais da arte *tradicional*, fisicamente identificada enquanto conjunto pragmático de médiums que se definem através de concepções de identidade estável e reconhecíveis enquanto matéria de arte, e que, problematizam a questão de avaliação deste género de práticas.

3.1 Uma relação dialógica para um entendimento prático

Enquanto estratégia metodológica primeira para a desconstrução de categorias de género normativas, fixas e estáveis que definem o que é/faz a mulher

Através da condução de entrevistas individuais e privadas, procurei definir a acção do diálogo, a conversa, como um espaço para o possível exercício de intercâmbio de experiências similares: nas conversas com as doentes, dividi-me entre a posição de artista e pessoa que conviveu de perto com o cancro, procurando, na cedência da minha experiência pessoal encontrar uma possível compreensão no outro através de um possível reconhecimento sensível e, neste exercício constante de devolução de identificações que vão figurando o *eu em ti*, desenvolver uma forma primária de entendimento da realidade através de uma empatia intersubjectiva, recolhendo material para aquilo que denomino de *entendimento prático*,

dados sobre o contexto sensível, emocional e psicológico da circunstância particular da mulher com cancro.

Por diversas vezes, o propósito da entrevista, o inquérito de questões orientadas para o entendimento específico do comportamento da mulher perante o diagnóstico da doença oncológica (a reacção à doença, as mudanças que esta trouxe na vida do dia-a-dia, por exemplo) estendia-se no tempo para a narração das mais diversas ocorrências relacionadas, não só com o evento da doença, como de outras situações particulares da vida de cada uma, e com o alargamento da entrevista, ocorrência breve que não deveria perturbar o tempo da doente que ali se encontrava por motivos de tratamento ou internamento, essa mesma situação específica de inquirição assumia uma dimensão de reflexão metafísica sobre o significado da vida – discursos sobre o indefinível, o inexplicável, o que se sente e o tormento de uma realidade mais próxima de uma circunstância real da vida. O encontro com a morte apresenta, assim, a doença como um evento transformativo, de reavaliação da conduta humana.

A subjectividade da experiência privada devolvida nestas conversas procurou garantir o subjectivismo individual perante a dor como um fundamento para a expressão estética – sobre cada conversa dedicaria um trabalho, e as decisões formais seriam ponderadas e orientadas de acordo com o cumprimento *rigoroso* da condição de anonimato e sigilo imposto pelo Hospital. Atentando sobre a decisão de extensão desta condição de permanência no espaço para o campo da prática artística, sempre considerei ser esta a dimensão do projecto: a expressão mediática da doença que assenta, sobretudo, em constatações físicas acompanhadas de um breve entendimento *prático* sobre a vida do doente, teria de ser desmontada, mas de que modo?

Como mencionado noutro momento do texto, o entendimento incompleto do contexto poderá conduzir a prática artística à reprodução de dados fragmentados sobre determinada condição do real em vez de reflectir sobre as condições fragmentárias desse mesmo real, deste modo, e não querendo comprometer a recepção e interpretação do projecto enquanto, por exemplo, expressão mediática²⁸ através de um *correlato visual* da condição da mulher com cancro, assumi (até por considerar a dimensão experiencial da doença oncológica como profundamente íntima, o seu entendimento compreensivo só ser *plenamente* alcançado quando *sentido, vivido*) a ocultação, a codificação como meios para a produção formal/visual por se aproximar, não só, da condição de anonimato, como por consubstanciarem a noção de *assunto protegido* de manifestações que intentam mais para a visualidade expressiva do objecto artístico do que sobre os efeitos desse mesmo *visualismo*, entenda-se tal enquanto espectacularidade de um aparato imagético, para o entendimento do objecto enquanto expressão relacional com o real.

Deste modo, a expressão estética dos desenhos e dos documentos que resultaram das conversas particulares encerram o mesmo diálogo numa codificação visual que a elas se reporta – num gesto simultâneo de presença e ausência, o objecto artístico reporta à sua significação referencial enquanto a reserva de exposições mediáticas. Poderá ser este um sentido para *o ser privado em público*?

²⁸ Entendo a *expressão mediática* enquanto imagem ou representação largamente associada à escala dos meios de comunicação e informação que tendem, através de ferramentas do espectáculo como a projecção sensacionalista, a difundir determinado tema ou problemática do real em formas e conteúdos estereotipados e compactados que servem no imediato uma compreensão pronta e *completa* sobre essa mesma realidade, anulando o indivíduo, no pretenso rigor da sua exposição, da necessidade de inquirição desse mesmo conteúdo. Menciono esta noção a propósito das convenções de pensamento e de comunicação que determinam representações sobre o real baseadas em concepções abstractas que não se localizam numa análise *in situ* desses mesmos contextos sociais que abordam – por exemplo, a difusão da noção de cancro como circunstância imediatamente correlatada ao evento da morte ou à percepção física da manifestação dos seus efeitos na identidade e imagem do corpo, condensa o significado simbólico da doença como ocorrência patológica terminal que define o fim da vida e, tal sumário exclui não só a realidade da própria doença que não é sinonimo de morte, como ainda afecta densamente o impacto psicológico inicial no diagnóstico da doença pela concepção simbólica que a palavra *cancro* transmite.

Atento agora para as condições particulares da doença na mulher.

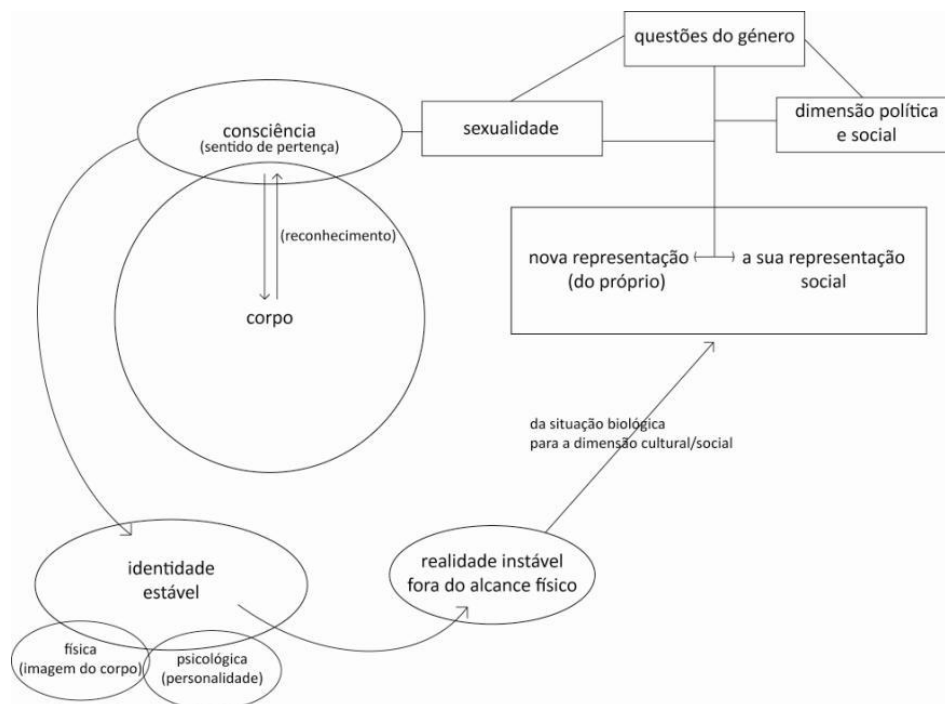
3.2 Do entendimento prático para uma reflexão *ausente*

Do real para a sua análise crítica.

Atendendo às conversas que decorreram no hospital, e como fora acima mencionado, a doença oncológica assume-se, ou tende assumir-se, como um evento que abala *estruturalmente* a vida dos que se confrontam com o seu diagnóstico, no sentido em que, o choque da notícia da transição do plano da saúde para o plano da doença coloca em questão a autonomia e o controlo que os indivíduos pensam ter em relação a todas as decisões sobre a sua vida, pela ocorrência de um *desvio orgânico interno*: a célula programada para cumprir um determinado ciclo de vida e que deverá, depois de o cumprir, naturalmente morrer, não morre, desvia-se da sua regra e multiplica-se, e fá-lo sem controlo uma vez que anula os agentes responsáveis pela eliminação de comportamentos dissidentes.

Esta inoperância do próprio organismo sobre acções irregulares decorrentes na sua escala interna, e a projecção desse defeito para a escala do real visível onde circulamos, provoca uma inquietação e perturbação inerentes à própria actividade humana por decorrer no nosso interior, estando, assim, fora do próprio alcance físico – esta impossibilidade em dominar agentes que delatam a nossa própria integridade acabam por condicionar o campo de acção humano - um comportamento do corpo que escapa à lógica do seu funcionamento e que reporta para a própria consciência do corpo como matéria para além da noção de invólucro externo e funcional: o corpo como matéria que pertence e que configura a integridade do indivíduo.

Perante a centralidade da noção do corpo para o entendimento da complexa dinâmica do evento da doença na mulher, desenvolvi o seguinte esquema procurando, através dele situar as várias dimensões discursivas do projecto artístico, e que deverão ser examinadas criticamente.

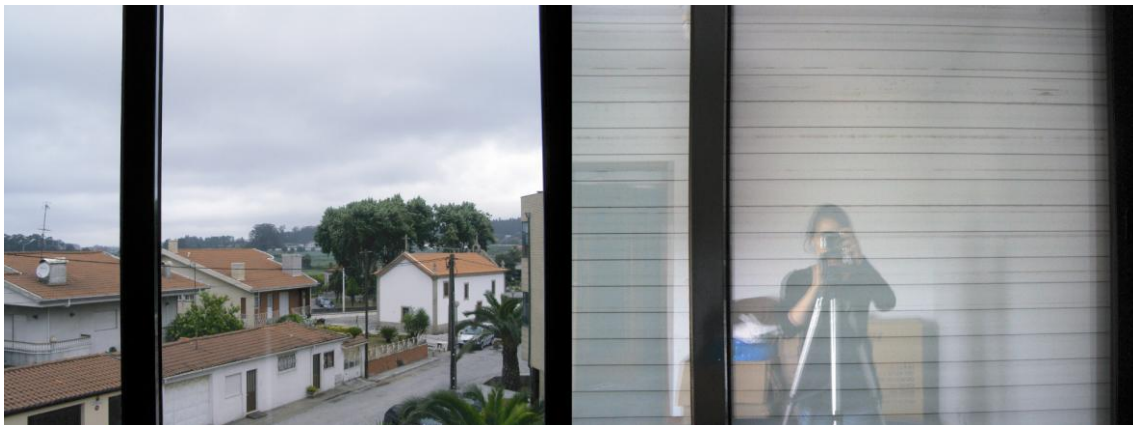


Da noção de corpo enquanto matéria externa e temporária que recebe uma presença que o ultrapassa – o espírito, uma forma de consciência que comanda o corpo para cumprimentos físicos mecanizados, rotineiros e tecnicistas, movimentos necessários ao exercício das relações funcionais no espaço; para a sua consciencialização enquanto matéria presente e simultânea ao espírito – a materialização da presença do corpo aponta para a consideração do limite do ser humano, no sentido em que, no plano da transição da saúde para a doença, manifesta o real comprometimento da acção humana pela sua inscrição a uma dimensão física intrínseca que tende a desvalorizar-se por lhe ser conotada uma existência no plano da operatividade e funcionalidade.

A *incorporação do corpo* na dimensão da consciência pela acção de reconhecimento, ou de conhecimento mútuo pela condição da doença, permite a depreensão de uma presença superior à faculdade intelectual que constitui a dimensão mental como valor governativo do

Página | 55

ser humano, ao colocar em causa toda a organização dos princípios simbólicos que individualmente ponderam e esclarecem sobre a direcção das linhas orientadoras do projecto de vida – aquilo que poderemos comumente definir como *objectivos de vida* (tirar um curso, ter uma emprego, comprar uma casa, formar uma família, etc.) – ao tornar visível um limite biológico à acção humana.



Ensaio visual sobre a noção de consciência do corpo. 2009

Neste ensaio visual procuro, figurativamente, circunscrever a noção do corpo enquanto invólucro, como aparelho que transporta um organismo vivo que *vive* para a faculdade mental e intelectual da consciência racional dedicada à percepção do real: a *hierarquia da visão*, na sua localização numa posição vertical elevada em relação a outros membros do corpo e no seu relacionamento próximo com o centro cerebral, condensa a noção de corpo para a imagem de uma *abertura* que projecta a consciência para a percepção material dos acontecimentos do real envolvente, reencaminhando para a concepção lírica dos *olhos como a janela do mundo*, projectando *para trás* toda a matéria carnal que o sustenta enquanto um órgão do corpo.

O fechamento do real, o que metaforicamente poderia ser entendido através do evento da doença, devolve um plano, uma superfície que reflecte a imagem do próprio; o ser humano que se concretiza enquanto substância material, concreta, que está abaixo do limite do olhar.

O choque da descoberta do corpo enquanto *presença em colapso* e os efeitos dessa circunstância levam à consideração do corpo como a relação necessária para a permanência no espaço assim como atenta sobre a noção de identidade individual e da sua marca suspensiva na evidência da condição da doença: ultrapassando, neste momento, considerações a propósito da imagem do corpo na doente, a evidência maior da doença localiza-se em relação à representação do indivíduo que se reconhecia enquanto sujeito em controlo da sua acção, ou seja, simultâneo ao choque da doença é o choque da descoberta da sua dependência – da noção de *sujeito em controlo* para a situação do *sujeito de obediência*²⁹.

A identidade estável que comporta o que reconheço por imagem física (do corpo) e dimensão psicológica (a personalidade como consciência da unidade e da identidade do próprio) circunscreve a incorporação do projecto pessoal de vida para uma representação integral do indivíduo que assegura para si uma existência enquanto ser funcional no meio social. No contexto da análise dos eventos transformativos pela ocorrência da doença, a noção do projecto pessoal expõe a dimensão vital dos *objectivos de vida* enquanto propósitos que antecipam o próprio sujeito, contudo, a condição da doença leva à consideração desse mesmo projecto pessoal designado como trajecto único e perpétuo: ou seja, propósitos como o sucesso profissional, anteriormente, estabelecidos como marcadores de concretização pessoal são substituídos frequentemente por (re)considerações *despojadas e simplistas* no sentido da reflexão de ideais materialistas.

²⁹ Atento sobre estas considerações enquanto material subjectivo de uma análise empírica sobre os relatos pessoais devolvidos nas entrevistas.

Isto a respeito, por exemplo, do testemunho de uma doente que dizia que *vivia para o trabalho*, dirigia um cabeleireiro que *“felizmente trabalhava bem, saía de lá às dez da noite e era ver os filhos e deitar-me porque o outro dia era dia de trabalho”* e, com o diagnóstico da doença reconsiderou o lugar do trabalho no contexto da disponibilidade para a família, admitindo, no presente, desejar ter parado mais cedo pois agora *descobriu* a felicidade ao *“levar o filho mais novo ao parque para dar de comer aos patos.”*

A suspensão do projecto pessoal/rotina individual do quotidiano aponta para a compreensão de uma identidade instável que opera para além da condição física, afectando, sobretudo, a dimensão psicológica e emocional, tanto pela verificação de um plano de compromissos obrigatórios desconhecido, relacionado com protocolos terapêuticos, como pela percepção da doença como instância não acessível ao controlo da acção humana, no sentido em que depende da reacção corporal ao tratamento clínico. Perante esta percepção das alterações ao nível do organismo biológico, despoletadas a um nível microscópico, pelo motivo de um desvio do comportamento celular, poder-se-ia transpor essa mesma evasão como um movimento simbólico da mudança individual.

Atento, assim, para a análise a dimensão social e cultural, apurada através de relatos particulares e que poderão constituir uma representação alargada dos comportamentos da mulher em relação ao cancro. Sobre a representação do próprio considerarei a percepção sobre a sua auto-imagem e o domínio emocional e sensível que configura a dimensão psicológica da mulher.

O novo *eu*. Não que considere a doença como um evento que distingue dois tempos vitais, o antes e o depois do cancro, contudo, são evidentes, e naturais, as reacções particulares de mudança na ocorrência da doença.

A relação da mulher com a imagem do corpo, com a sua visualidade estética, é evidentemente exposta aos efeitos das terapias induzidas no contexto dos tratamentos, sendo a alopecia a marca mais visível da presença da doença e, surpreendentemente, ou não, a queda total do cabelo é tomado como um dos efeitos que mais perturba as doentes, antecedido da questão relacionada com a possibilidade de sobrevivência/tempo de vida.

Aponto para o relato da circunstância particular de uma doente que procurou ocultar durante todo o processo da doença os efeitos visíveis da mesma, pelo que encomendou o fabrico de uma peruca idêntica ao seu corte de cabelo original e procurou diariamente disfarçar outros sinais faciais da doença, pelo cuidado atento da maquilhagem que usava e não menosprezando a sua aparência visual no cuidado do seu vestuário. Isto porque não queria que as outras pessoas soubessem que estava doente, *“não gosto de ser vista como a coitadinha”*.

A decisão de manutenção da aparência original e a vontade em evitar sentimentos de piedade, são resoluções particulares subjectivas que apenas importam à mulher, contudo, poderão reflectir sobre a representação visível da doença e o modo como se projecta por força de considerações sociais externas à vontade da mulher, assim como, propor um juízo sobre o modo como o ser humano reage a uma situação divergente da sua rotina normal, procurando circunscrever o contexto divergente de modo a normalizar essa mesma ocorrência irregular.

O evento da doença coloca em evidência, naturalmente, a fragilidade da noção de saúde, conceito que Zygmunt Bauman define como normativo numa sociedade de produtores - a aparência saudável como concepção que define a fronteira entre a ‘norma’ e a ‘anormalidade’³⁰, indicando o *estar saudável* como um estado apropriado e desejado do corpo e do espírito humano, na medida em que a condição material e física robusta permite a satisfação das demandas do papel individual socialmente concebido e atribuído enquanto

³⁰ Zygmunt Bauman. *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2000), p.77.

agente activo e produtivo: “Ser saudável significa na maioria dos casos estar disponível para trabalhar.”³¹”

A percepção de uma condição física que está longe do controlo e da decisão autónoma da mulher como ser capaz de determinar o fim desse mesmo estado salienta as preocupações individuais sobre sentimentos de impotência e fracasso, medo da solidão e da morte, e a possibilidade de fragilidade e dependência pelos efeitos secundários da própria terapêutica: concepções simbólicas que permitem, por exemplo, analisar a atitude de normalização de, pelo menos, a imagem do corpo como uma espécie de *artifício* que ajuda na superação de uma situação complexa e, por si só, desgastante no sentido em que atinge, sobretudo, a dimensão autónoma do indivíduo enquanto ser activo, independente e em controlo da sua própria vida.

Regressando ao esquema conceptual, a reflexão sobre a dimensão da representação identitária pessoal procura examinar possíveis pontos de contacto sobre a forma como a nova identidade/consciência particular sobre uma nova condição e imagem do *eu* se constitui ou expõe no plano das relações sociais e culturais, salientando a análise das categorias de sujeito, representação, identidade e corpo a partir do contributo da análise psicanalítica sobre as questões de género, sexo e sexualidade, e os efeitos dessas mesmas construções na reificação da noção de *mulher*.

Para a análise da experiência individual sobre condição da mulher com cancro, foram colocadas duas questões específicas durante as entrevistas:

. Como tem encarado a doença?

. Houve alguma mudança na sua vida com o diagnóstico da doença?

³¹ “To be healthy means in most cases to be ‘employable’.” Ibid., p.77. Citação em tradução livre.

Não querendo unificar ou padronizar as respostas sobre estas duas questões, até porque o princípio que orienta a presente investigação é o da preservação da diferença individual, gostaria de abordar alguns aspectos divulgados a propósito destas duas perguntas, e que poderão permitir considerar criticamente argumentos particulares que falam sobre a representação individual e o modo como esta se constitui no real.

A reacção individual à doença difere de mulher para mulher e, naturalmente, que essa análise não poderá ser aplicada num plano polarizado simples – alegoricamente falando, a experiência não é explicada como sendo positiva ou negativa, percorre antes todo o trajecto simbólico que separa estes dois extremos, sendo a descrição desse percurso um relato matizado que confere uma carga complexa no entendimento da experiência do real.

O confronto da condição íntima da mulher com o plano das suas relações sociais demonstra o real como uma dimensão que poderá afectar a sua identidade e a forma como deseja que a leitura da sua identificação seja feita pelos outros próximos de si.

Algumas mulheres reagem à notícia da doença como uma surpresa desagradável, com um impacto negativo inicial mas que gradualmente se assume com a incorporação de um luta pessoal contra uma condição que não desejam e que para tal procuram combater. Sobre o que clinicamente se poderá designar como reacção positiva, o indivíduo que não se deixa submergir a estados melancólicos e depressivos profundos e prolongados, existe o relato de mulheres que assumem o evento da doença como um momento de reunião de forças, metaforicamente abordando a superação da mesma através de expressões como *“vou dar o pontapé a isto”, “vou arrancar isto a pulso, como tudo na minha vida”* ou, falando sobre a doença, *“é agarrar o touro pelos cornos”* - uma espécie de interiorização energética que procura recolher a maior importância significacional para que valha a pena lutar pela vida. Estes serão os relatos mais vigorosos das mulheres que colocam o corpo e o espírito em

sintonia no confronto de uma doença que desconhecem, ou do que conhecem dela procuram contrariar o imediatismo da sua imagem como instância última da vida antes do encontro com a morte.

Para estas mulheres, a concentração no seu tratamento e *cura* faz com que importe *o aqui e o agora*, a doença é uma ocorrência particular na historia das suas vidas que exige ser superada. A relação com a identidade individual com a projecção dos outros sobre a sua condição não é fortemente abalada com a doença, tendo um suporte familiar robusto e encorajador para a ultrapassagem desta circunstância sensível. Portanto, e pragmaticamente sumariando estas mulheres, com o devido respeito pela sua diferença individual, a importância da influência da abordagem do *outro* é relativa: *“a vida é minha, eu sei o que quero para mim e como fazer para o conquistar, por isso o que os outros dizem a mim não interessa”*.

Algumas mulheres, e, mais uma vez, não desejando comprometer a leitura destas mulheres de um modo polarizado, na convivência com uma doença do foro do aparelho sexual feminino e intimamente ligada à dimensão da sexualidade, apontam a experiência da doença através de considerações de carácter funcionalista: assentando num pesar da inoperância do corpo, falam da frustração do instrumento *corpo* que se recolhe na devastação da doença, complicando as tarefas do dia-a-dia – algumas mulheres que trabalham em casa revelam uma certa decepção em não poderem cumprir com a limpeza e cuidado da casa *por não terem forças ou ânimo* para as fazer; outras são obrigadas a deixar o trabalho por força dos tratamentos e chegam a enfrentar situações económicas complicadas, sobretudo quando não existe apoio familiar que suporte a suspensão temporária do emprego.

Existem casos particulares que, deslocados do pesar maior sobre o corpo disfuncional, entram numa auto-penitência irracional, afastando os eventos e as sensações de alegria, felicidade ou conforto emocional – mergulham numa dor e sofrimento profundo, intensificando ainda mais

a carga dessa dor quando prolongam reconhecer e aceitar a doença, sobretudo, porque procuram, na ocultação da doença, evitar sentimentos ou considerações de misericórdia e compaixão por parte dos seus próximos, “*não quero que ninguém saiba*”.

Peculiar, também, é o testemunho da primeira mulher que revelou a impossibilidade de ter relações sexuais com o marido como a maior transformação provocada com o aparecimento da doença, contudo, na continuidade da entrevista, a mesma diz que tal condicionamento importa mas “*não é por mim, é mais pelo meu marido*”. Gostaria, ainda de abordar o relato da irmã de uma doente que, no cuidado que a ela presta, espera ajudar a irmã a lutar pela vida – falo do caso de uma doente que “*desistiu de viver*”, que adiou o diagnóstico da doença durante dois anos, mesmo sabendo que o que se passava no seu corpo não era de todo normal, e adiou não se sabendo porquê.

Num primeiro momento poderia interpretar estes relatos enquanto asserções que revelam uma possível influência social e cultural da presença do *outro* na análise da identidade do *eu*³².

Parece existir, na minha opinião, no conteúdo destes relatos particulares uma distinção entre o sujeito enquanto identidade simbólica e uma noção de corpo que sustenta essa mesma identidade, podendo essa diferença assentar em alguma forma de impossibilidade de expressão da dimensão psicológica individual por esta não corresponder aos limites normativos que orientam e fundamentam a representação cultural, social ou política destas mulheres.

³² Mais uma vez, assumo a interpretação empírica baseada na experiência sensível e pessoal como um ponto de partida para a análise destes testemunhos particulares. Todavia, esta experiência singular e particular, não só está consciente da sua incompletude, como procura, no mesmo movimento, antecipar alguma forma de entendimento sobre as reacções humanas individuais ao evento da doença oncológica.

Uma vez que processo estes relatos através da acção do testemunho oral, penso que poderei sustentar parte desta análise sobre o discurso individual na teoria da linguagem de Jacques Lacan como instância promotora de diferença sexual.

Reconhecendo a complexidade do pensamento Lacaniano, e não querendo reduzir o alcance da sua perspectiva teórica, penso que seria interessante analisar os argumentos da linguagem oral registados durante as entrevistas enquanto documentos essenciais que precisam de ser escavados e revelados à luz do instrumento da consciência crítica.

A linguagem e o discurso em Lacan³³ surgem como elementos castradores da acção individual: apresentando-se enquanto sistemas primordiais do *signo simbólico*³⁴, a entrada do sujeito na sua posição de *ser falante* nesse sistema de regras, de conceitos, convenções e abstracções, confronta o sujeito com identificações conceptuais fixas e a *verdade* da sua própria realidade individual, podendo apontar para posições de sacrifício³⁵.

A entrada na ordem simbólica do mundo social apresenta-se como um momento alienante do sujeito pela definição de condições estruturais da subjectividade que poderão produzir ou possibilitar a produção de, por exemplo, diferenças sociais baseadas na sexualidade – o que é o homem e/ou como deverá ser a mulher.

Contudo, e pragmaticamente expondo as questões sobre as representações do género, existe uma diferença entre o *ser*, *parecer* ou o *que deve ser*, diferenças entre *identidade* e *identificação*, e, a elaboração destas distinções pragmáticas aponta para a possibilidade do sujeito existir enquanto construção ideológica, social ou cultural.

³³ Elizabeth Wright. *Lacan and Postfeminism*. (Cambridge: Icon Books, 2000)

³⁴ O signo enquanto construção simbólica de significado e significante, noção de *conceito* e *imagem do conceito* da linguística estruturalista iniciada por Ferdinand de Saussure.

³⁵ Entenda-se *sacrifício* a partir da definição da linguagem enquanto expressão normativa da representação individual, no sentido em que o discurso transmite códigos simbólicos, ideológica e socialmente concordados, e definidos como representativas da imagem do indivíduo no real.

Olhando para as diferentes perspectivas individuais sobre o evento comum da doença oncológica, poderia apontar a questão da construção social/cultural do indivíduo de acordo com a maior ou menor influência das concepções normativas vigentes sobre a definição e regulação da representação humana da mulher numa condição de doença – as diferenças entre identidade simbólica e identidade psicológica abordadas em relação à experiência particular de algumas mulheres que adiam a notícia da sua doença, ou que procuram dissimular uma condição vital que não desejam revelar, poderão compreender estas atitudes particulares enquanto expressão de uma vivência sensível que não desejam pelos constrangimentos sociais a que poderão estar expostas de acordo com os contextos sociais onde se relacionam e que tendem a estigmatizar esta sua nova condição: *“Moro num meio pequeno, sabe como é, todos falam.”*

Esta distinção sujeito/organismo e o modo como essa distinção se projecta no contexto social poderá proporcionar um entendimento sobre os argumentos da ocultação: *“não quero que ninguém saiba”*.

A aparente discordância entre o sentir psíquico, íntimo e pessoal e a noção de identidade baseada na concepção única de imagem do corpo, sugere a estratégia de ocultação como um acto performativo em contínua representação e que parece se definir enquanto estrutura física que objectifica uma fantasia social ao atentar para uma dimensão imaginária que diz, define e regula o que deve ser o ser humano – ser saudável e funcional como dever do indivíduo social. Mas, na distinção entre *o ser* e *o ter que ser* levanta-se a questão do sacrifício individual – *“não posso deixar que me vejam assim, nem pensar”*.

Do ponto de vista da psicanálise de Lacan, a dissimulação define-se como um esforço de disfarce que entra em conformidade com a construção social da doença e a representação da mulher enquanto doente, uma espécie de código ontológico normativo que atenta sobre o comportamento da mulher numa condição de doença. Quando se trata de uma doença do

foro sexual, relacionada sobretudo com comportamentos sexuais, a noção de dissimulação procura evitar a projecção social de promiscuidade, e perpetuando a sexualidade como conteúdo hermético e indisponível para uma discussão pública, estas mulheres prosseguirão o seu disfarce...

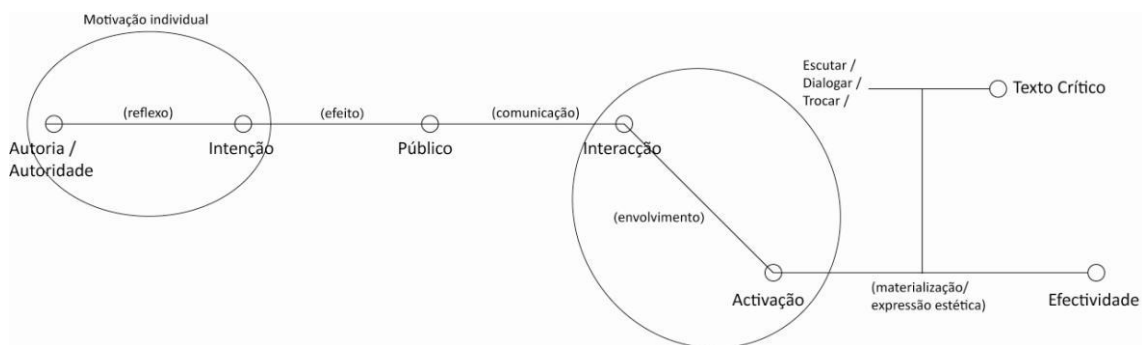
Não desejando estender-me em considerações reflexivas que possam apresentar estas reacções pessoais de um modo dicotómico, comprometendo a breve análise que aqui faço, gostaria, no entanto, de falar sobre a importância da linguagem do discurso pessoal como circunstância reveladora de “pistas” para uma possível interpretação da mulher com cancro.

De algum modo, a linguagem apresenta-se como um conjunto de actos, que repetidos ao longo do tempo, produzem efeitos de realidade que poderão ser interpretados como factos, e, nessa repetição poderão estar indícios que nos permitem reflectir sobre o modo como se estruturam as concepções ideológicas e culturais inscritas tanto na identidade física como na identidade anímica - o modo como as palavras se configuram enquanto representação do *eu* incluem as linhas ideológicas do contexto cultural e social pessoal, podendo possibilitar um primeiro entendimento sobre a reacção à doença.

3.3 O real e os processos colaborativos

Neste capítulo procurarei relacionar os conceitos críticos e as particularidades discursivas analisadas no capítulo anterior com as contingências da prática artística que se desenvolve a partir do contexto da mulher com cancro.

No diálogo da mulher com cancro, qual o lugar da arte enquanto prática autónoma de reflexão intelectual, experiência estética e expressão poética?



Para falar do real e dos processos colaborativos em arte, elaborei o presente esquema como um possível mapa operativo do projecto que desenvolvi no IPO, procurando relacionar as particularidades sensíveis do contexto do real com algumas noções que considero pragmáticas na análise das práticas artísticas colaborativas. Procedo, então, ao exame do esquema de acordo com as especificidades conceptuais e discursivas do meu projecto artístico.

De acordo com um campo maior, o da motivação individual, localizo as questões de autoria e autoridade enquanto matérias que se reflectem na dimensão da intenção artística: a motivação individual poderá ser pragmaticamente identificada pelo interesse, por parte do artista, em abordar, através do exercício filosófico, estético ou poético, determinada questão do real – e nesta análise considerarei a prática artística de envolvimento social – procurando compreender uma certa reverberação mental na consciência do público por uma consequência reactiva que, sucintamente, relaciona percepção, emoção e razão.

Esse interesse, e dirigindo-me em particular às condições do meu projecto, apoia-se na proposta de construção de uma reflexão crítica sobre o modo como uma experiência pessoal particular e sensível poderá ser estendida e partilhada junto de outras pessoas que, no imediato, experienciam essa mesma circunstância – o propósito da investigação centra-se na análise da diferença comportamental entre os vários indivíduos, e que poderá possibilitar a constituição de uma espécie de narrativa humana sobre, e neste caso, a vivência próxima e particular com a doença oncológica. Ao exercício de investigação baseado na interpretação artística que se debruça sobre uma instância sensível situada no campo da experiência humana privada, acresce o compromisso de rigor em relação a esta acção de deslocação da arte que procura garantir, tanto a validade da pertinência deste assunto, como a autonomia e legitimidade da representação artística que se situa, então, numa expressão humana do real.

Sobre as noções de autoria e autoridade, na reflexão do meu projecto e, situando-o, mais uma vez, no campo da arte enquanto prática de envolvimento social, ponderei, por exemplo, sobre a importância da renúncia autoral enquanto estratégia que se compromete a uma forma de *ética da acção* que, ao procurar dissolver a figura do artista pela possível conotação enquanto agente pedagógico ou de mestria, garante, de algum modo, um *agradecimento simbólico pela generosidade da participação do outro na obra*.

A noção de sacrifício do autor que parece associar-se a uma espécie de acto privativo da dimensão do prazer criativo associado à produção artística, não se mostrou relevante ou até considerativo, para o propósito do meu projecto, uma vez que, a própria ausência corpórea do meu discurso inviabilizaria a existência de um possível projecto artístico na anulação da dimensão performativa do diálogo – situando-se a experiência artística e estética no lugar das relações dialógicas e no processo de intercâmbio das experiências subjectivas, a própria subjectividade individual testemunhada durante as entrevistas não seria possível de subtrair pela privação de pelo menos um agente na comunicação.

Poderia estender-me até sobre a questão da comunicação e, é evidente, que se trata de uma relação que abarca uma reciprocidade, a necessidade de um emissor e de um receptor para o primário movimento que principia a acção do diálogo, e mesmo não querendo transfigurar esta noção para significações sobre qual o principal ou responsável agente da comunicação, o emissor ou o receptor, na verdade, o diálogo, a inclusão do outro pela vontade em escutar o seu juízo ou opinião, começa pela vontade do artista em ouvir o público, em ouvir os outros que o rodeiam dando-lhes uma importância intelectual para a construção simbólica dos discursos sobre o real. E, podendo não ser imediatamente identificada, penso que esta questão circunscreve a noção de autoridade.

Na circunstância do diálogo que estabeleço com as mulheres do serviço de ginecologia, o momento das entrevistas acontece de um modo *não-hierárquico* - isto considerando a questão anteriormente mencionada na presente dissertação sobre as intenções artísticas em derrubar distinções e hierarquias sociais em condições de colaboratividade artística com um determinado grupo do real; ou seja, a relação que estabeleço com cada uma das mulheres, apesar de se situar no contexto de uma investigação académica, abandona este mesmo argumento, para se centrar, fundamentalmente, no domínio da escuta e diálogo recíproco entre duas pessoas, que naquele instante, conversam sobre um evento comum.

A autoridade enquanto competência de domínio, enquanto relação de poder entre dois ou mais indivíduos, não se localiza no tempo e no espaço das entrevistas que conduz, sucedendo, por vezes, situações de transferência mútua de relatos pessoais sobre pormenores da vida particular de cada um que parecem transformar o momento da entrevista em breves instantes de suspensão da própria identidade individual - da conversa ao *mergulho* na atenção sobre a história do outro, pela acção de transacção de informações vivenciais privadas, dissolve, num sentido simbólico, a figura do artista enquanto agente responsável de um projecto de observação/percepção do outro, para se relacionar com este enquanto *indivíduos experienciadores*.

Contudo, é evidente que o projecto artístico existe *sempre* como proposta intelectual e material desenvolvida pelo artista que deseja abordar, experimentar e analisar determinado conteúdo teórico ou conceptual para a produção de uma reflexão crítica que possibilite alguma forma de conhecimento/entendimento sobre esse mesmo conteúdo, todavia, a discussão particular sobre os aspectos de permanência ou renúncia da noção do artista enquanto autor fundamental ou figura de autoridade no projecto colaborativo, importará de acordo com as particularidades intelectuais, conceptuais e formais inerentes a cada projecto artístico.

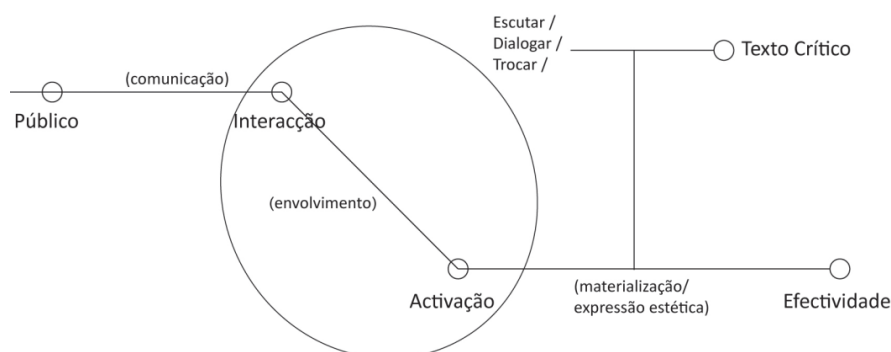
De acordo com a minha prática artística, penso que se deverá ultrapassar os constrangimentos que se alongam sobre a declaração ou não-declaração da figura do autor, ou sobre a possibilidade da acção de aproximação promover a co-autoria como uma forma de uma generosidade inclusiva ou, até sobre a necessidade urgente de dissolver diferenças sociais e culturais na relação artista/público antes de avançar para o processo criativo, pois importa, e na minha opinião, considerar, fundamentalmente, a atenção para a situação em que dois indivíduos se reúnem para falar sobre um qualquer assunto que os une e que significa o propósito da sua aproximação.

Cinema, de Aliou.
1944.

74

Na análise do esquema, situo a noção de interacção que contempla a dimensão comunicativa com o público através da extensão do propósito intencional do artista que procura, junto deste, estabelecer uma acção de produção simbólica do significado da obra: a interacção que poderá corresponder a um momento de activação, uma forma de envolvimento próximo que procura mobilizar artista e público para uma concretização material que amplie o sentido da sua expressão para uma possível manifestação colectiva simbólica que intenta propósitos de visibilidade social, cultural ou política.

O envolvimento artista/público encontra, então, no diálogo um acto relacional entre dois sujeitos, do mesmo modo que define a expressão estética e simbólica do projecto: a relação de atenção, escuta e de trocas inter-subjectivas que ocorre durante o tempo das entrevistas privada, possibilita a activação do discurso individual da mulher como conteúdo fundamental no processo de produção material e visual.³⁶



A condição de efectividade que nomeio não corresponde a propósitos de transformação efectiva da realidade, numa última instância e, de um modo pragmático, não consigo aliviar de alguma forma a dor ou a realidade destas mulheres, nem procuro modificar a forma como os outros pensam da doença e dos doentes, o que faz com que a minha noção de efectividade se

³⁶ Orientada por um conjunto de perguntas determinadas, cada mulher fala sobre o si e sobre o modo como reage à experiência particular da doença, sendo toda essa experiência documentada e processada posteriormente com o propósito de sustentar o desenvolvimento crítico da presente dissertação e fornecer matéria conceptual na produção formal de objectos estéticos que compõem o projecto artístico.

prenda, em relação à inclusão destes discursos particulares na produção estética, na possibilidade de dar visibilidade sobre uma condição social particular: o ser humano que enfrenta a vida no limite do seu encontro com a morte³⁷. Naturalmente que também não procuro promover um dramatismo ou tragédia sobre a doença, todavia, e de acordo com a verificação das várias experiências pessoais que interpelei durante o projecto, o evento da doença tende a obrigar o ser humano a reconhecer os limites da sua própria existência.

A incorporação de múltiplas narrativas diferenciadas e singulares expostas na primeira pessoa sustentam o valor do relato oral e a importância do testemunho empírico no desenvolvimento, tanto do presente texto crítico, como do projecto artístico.

Em *Tales of the City – A Study of Narrative and Urban Life*³⁸, Ruth Finnegan apresenta o lugar da narrativa como acção e documento performativo segundo o qual experienciamos e moldamos as histórias que compõem o nosso quotidiano. As narrativas pessoais e idiossincráticas tendem a ser menosprezadas uma vez que parece ser da natureza humana não dar importância aos eventos e acontecimentos da rotina do quotidiano e “a impressão vulgar dada por essas narrativas pessoais, de facto, esconde convenções culturais de estrutura, conteúdo ou de transmissão que não são menos significativas, sobretudo por estarem num nível inferior de consciência.”³⁹

³⁷ Penso que poderá haver um desentendimento em relação ao que apresento como não desejar modificar o modo como os *outros* vêem os doentes com cancro uma vez que opero no espaço das narrativas e da visibilidade, contudo, a linha ténue que parece envolver transformação, representação e narrativa não surge no meu projecto com propósitos de mudança social. Fundamentalmente, a representação deste grupo em particular expõe circunstâncias e condições humanas, na minha opinião, interessantes, sobretudo em relação ao modo como estas mulheres se debatem perante uma ocorrência que, no limite, se apresenta como um evento transformativo. Por isso, e voltando à questão de não pretender modificar a opinião dos *outros*, tal se coloca por circunscrever uma matéria demarcadamente política que se relaciona com as questões da recepção sensível e intelectual de cada um - campos sobre o qual a intenção pessoal poderá não ter alcance significativo uma vez que entra no território das liberdades individuais sobre o direito ao pensar diferente.

³⁸ **Ruth Finnegan.** *Tales of the City – A Study of Narrative and Urban Life.* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998)

³⁹ “The artless impression given by these personal narrations in fact conceals cultural conventions of structure, content or delivery that are no less significant for being mainly below the level of consciousness.” Idem, *Ibidem.* p.82. Citação em tradução livre.

A visibilidade dada ao relato individual que expõe uma voz própria desmonta as convenções intelectuais e as construções representacionais das narrativas enquanto documento fechado – a prudência reflexiva pós-moderna procura anular as descrições autoritárias da realidade, propondo o relato pessoal como uma história possível entre muitas outras, interessando-se, então, não só no seu conteúdo, mas também no seu potencial poético.

Assim, e retomando a dimensão de efectividade como um possível momento último do meu projecto artístico, esta instância representa a acção de visibilidade do testemunho. A situação interactiva do diálogo expõe a matéria humana sensível e particular sobre a mulher, conteúdo que será visualmente explorado/experimentado a fim de tactear a substância simbólica e emocional do relato pessoal. Contudo, a exposição das narrativas humanas regressa à imperativa condição de sigilo e anonimato como condição primeira de permanência no espaço hospitalar – o princípio de continuidade da noção de privacidade orienta a experimentação estética pelo que a criação formal assume a narração da história pessoal através de codificações e representações de expressão contida. A decisão de limitar o acesso ao conteúdo destes relatos surge com o propósito de não expor abertamente dados sensíveis sobre a intimidade sob risco de perder a peculiaridade da narrativa enquanto confidência.

Na exposição e leitura pública destes documentos, a história pessoal revela-se no mesmo momento em que se mantém secreta, oculta, disfarçada, numa espécie de presença pela ausência, exigindo um exercício de observação atento e situado próximo do contexto sensível para o entendimento da representação, apelando à participação sensorial, emotiva, espiritual que Perniola reclama quando apela à importância do sentir, da experiência sensível como manifestação coetânea à acção mental instrumentalizada pela razão.

Portanto, e regressando à pergunta presente no início deste capítulo:

- No diálogo da mulher com cancro, qual o lugar da arte enquanto prática autónoma de reflexão intelectual, experiência estética e expressão poética?

Aponto a possível resposta: a arte, antes, o artista, quando decide produzir uma obra numa decisão de extensão da intenção autoral deverá, de acordo com o compromisso de rigor da sua investigação/produção, estar consciente dos limites da situação de colaboratividade artística. O imperativo de exploração e compreensão do contexto (suas condições físicas, logísticas e humanas) deverá, igualmente, consciencializar o artista sobre a gestão dos seus propósitos intencionais quando a prática artística se move, por exemplo, no dúbio, difícil e questionável propósito impossível de constituição de uma narrativa/representação *genuína e verdadeira* – Como poderá o artista declarar a sua narrativa sobre o *outro* como autêntica e efectiva? Que instrumentos críticos avaliam e garantem essa representação como mais ou menos verdadeira? O tempo e proximidade da relação artista/participante são suficientes para assegurar conhecimento do sujeito participante? Penso que a relação privilegiada que o artista usufrui no processo colaborativo não garante por si só a validade da matéria que apresenta como significativa e simbólica sobre a análise do outro.

Estou consciente e assumo que as narrativas que procuro desenvolver com o auxílio dos testemunhos das mulheres que aceitaram participaram no projecto artístico são documentos parcelares substancialmente incompletos.

Mesmo baseando a reflexão crítica, a experimentação artística e expressão estética no conteúdo relatado durante o processo das entrevistas, o conhecimento e representação da mulher serão sempre fragmentados, e até de certo modo distantes da *espontaneidade* da relação humana quotidiana, isto porque terei sempre de considerar, por exemplo, os silêncios e as omissões, as coisas que ficaram por perguntar e as coisas que ficam por responder.

Arrisco dizer que é difícil conhecer o outro, mas que não é impossível falar sobre ele. Há uma autorização por parte do indivíduo em permitir que o conteúdo da entrevista se transforma em matéria de análise do real, um dado exclusivo do particular que experiencia determinada condição desse real, contudo, enquanto artista, dever-se-á saber respeitar a expressão do outro na sua representação sob o perigo de comprometer a identidade deste e o próprio conteúdo significacional transmitido na relação dialógica. A inserção do discurso do outro no plano dos *discursos maiores* é, na minha opinião, um movimento simbólico que procura democraticamente reconhecer importância e relevância do discurso social particular que advém de sujeitos exteriores às relações de poder dominantes, conferindo-lhes o poder, privilégio e autoridade de reclamarem por momentos o território representacional que lhes é frequentemente projectado em asserções abstractas e baseadas em assumpções derivativas de lógicas silogísticas redutoras e descomprometidas.

Mais uma vez saliento: no processo de representação, este deverá intentar, não só sobre o que dizer sobre o indivíduo, mas considerar os efeitos desse discurso na projecção do sujeito no espaço do real.

Conclusão

Na longa exposição sobre o campo das práticas artísticas colaborativas, as suas potencialidades e questionamento pragmáticos, ensaiando sobre as possibilidades de constituir um projecto artístico e uma investigação crítica e analítica autónomos que potenciem a pensar/produzir arte produzir conhecimento sobre o real, devo, sobretudo, salientar o contributo empenhado dos artistas que, na análise do real se concentram na reunião de vários discursos científicos, e outros menos doutos, no sentido da comprovação do seu rigor, para abordar, cartografar e interpretar a complexa rede de construções e significações que envolvem o ser humano e a sua acção no mundo. Esta proposta polissémica que vê na potencialidade da investigação sincrética uma possível janela para o entendimento da realidade apresenta a robustez e consistência do pensamento artístico na contemporaneidade, enquanto disciplina que, mesmo motivada pelo experimentalismo das suas combinações conceptuais, não menospreza a potencialidade da sua importância discursiva no debate sobre as concepções de mundo, realidade e sociedade.

Perante a relevância da arte para o conhecimento do real, sustento que é possível, através da interrogação e prática artísticas, empreender e construir um corpo crítico e consciente sobre o real, isto se, o artista, no movimento da sua deslocação e contacto com os sujeitos que participam no real, considerar a complexidade dos seus discursos assimétricos e antinómicos - falo de conhecer o contexto do real na sua localização física, condição social e dimensão humana, e procurar respeitar a diferença cultural do indivíduo enquanto matéria presente e vivente nas várias acções da realidade social.

Regressando às perguntas-chave colocadas a propósito da identificação e delimitação do tema desta dissertação, gostaria de as abordar no sentido das questões sobre a identidade privada: a interpelação social pela prática artística colaborativa que coloca em confronto noções dicotómicas como *privado* e *público*.

Assim, privado e público apresentam-se como domínios distintos de representação e, como anunciado no princípio desta dissertação, importava ao projecto artístico assegurar alguma forma de anonimato e sigilo sobre os testemunhos particulares sob o risco da expressão subjectiva se reduzir a conteúdos comunicacionais que fragmentassem a realidade sensível destas mulheres - desse modo fora *decidida* a codificação/ocultação como estratégias da expressão estética que procuram conservar o conteúdo privado na exposição visível pública através de uma contenção formal dos documentos visuais enquanto narrativa breve sobre a história de cada mulher. A história de cada mulher é breve, parcial e contextual, procurei uma interpretação *simples*, consciente das limitações da asserção empírica que busca alguma compreensão maior em textos, por exemplo, da psicanálise feminista ou da psicologia, mas que não nega, no entanto, a possibilidade de indagar sobre a intimidade particular destas mulheres como matéria sensível para uma breve narrativa.

Sobre a singularidade da obra enquanto produção de uma pluralidade de agentes, penso que esta importa, sobretudo, enquanto incorporação do discurso da mulher “em modo directo”, sendo a instância da mediação reduzida no diálogo relacional no sentido de propor o projecto artístico como circunstância sensível à acção de *falar com* e *sobre*, contrariando o monológico exercício do discurso que *fala por*. A diferença testemunhal procura ser a marca particular no campo de uma representação maior – o parcial como fundamento do global.

A prática artística colaborativa que define o diálogo relacional artista/público como matéria crítica para o entendimento do *outro* promove, na extensão prática ao real, o reconhecimento da necessidade de ou vir este *outro* enquanto corpo e campo fundamentais na reflexão sobre os discursos teóricos sobre o social – procurando conhecer a experiência humana subjectiva do real ao ultrapassar as construções teóricas abstractas e conceptualizadas, espera na verificação instrumental encontrar correspondências intelectuais entre teoria e prática, e mesmo na não-correspondência devermos atentar para então *novas interpretações* sobre os então, *discursos do discursos do real*.

Enuncio a importância do diálogo e do desejo de querer escutar/ incluir a experiência sensível destas mulheres para a criação estética na possibilidade de transformação do relato individual particular e subjectivo num discurso vivo, múltiplo e diferenciado, que actua sobre a sua representação social, cultural, política e simbólica.

Nesse sentido, esta dissertação, assim como o projecto *Caso de Estudo*, pretende constituir-se enquanto possível matéria simbólica sobre a condição da mulher com cancro, querendo, mais do que transformar a sua representação no espaço social/cultural/político de um modo militarista ou de activismo de conotação política, contribuir para uma nova visibilidade destes múltiplos discursos sensíveis. Assim, a possibilidade da arte existir enquanto discurso simbólico que procura dar visibilidade a diferentes discursos deslocalizados da corrente intelectual, filosófica e académica, define-a como campo de discussão crítica das diversas concepções ideológicas que atentam sobre a complexidade do real.

O projecto artístico que desenvolvi funda-se na experimentação visual dos vários relatos devolvidos no decurso das entrevistas, assumindo-se como corpo metafórico que transforma o lugar da arte num espaço poético – a prática artística acaba por revelar-se enquanto representação e discurso sobre uma reflexão filosófica simbólica particular que ensaia sobre a dimensão e sentido da vida nos limites da morte.

Os desenhos, textos dactilografados na forma de poesia visual e as fotografias que compõem *Caso de Estudo* procuram pensar a vida pela arte, e mesmo reconhecendo as limitações da obra enquanto documento delicado, parcelar e incompleto sobre a complexa história de cada mulher, tal exercício estético e conceptual incorpora um sentido da arte enquanto prática do pensamento humano útil para o entendimento das diferentes expressões subjectivas sobre o real – esta noção de *utilidade* ainda não bem definida ou esclarecida da arte enquanto instrumento para a abordagem e desconstrução do real, tende a apontar a potencialidade das práticas artísticas de envolvimento social como experiência intelectual e criativa que associa a diferença cultural, social e espiritual de cada um dos intervenientes para uma construção democrática da imagem social do ser humano e do mundo.

Esta breve paragem temporal para a escrita desta dissertação marca a reflexão sobre os dois anos de prática e investigação levados a cabo no âmbito do Mestrado, e, na consideração introspectiva sobre as potencialidades da acção artística colaborativa, saliento, sobretudo, a importância do *gesto inclusivo* da pensar, sentir e agir do *outro* para a reflexão e análise crítica dos discursos dito mundanos na construção da imagem das formas do mundo social, tanto na sua morfologia material e física como na sua expressão íntima e intelectual. De acordo com esta reflexão sobre a importância do contributo dos discursos invisíveis ou retraídos da esfera maior da discussão académica, filosófica e ideológica, gostaria de, no prosseguimento da minha investigação teórica sobre as práticas artísticas colaborativas, assim como na condução da minha própria prática artística, proceder ao desenvolvimento do estudo sobre o papel dos discursos e experiências subjectivas e individuais dos diversos agentes que compõem o tecido social, no sentido de manter a diferença social, política e cultural como princípio-charneira para o pensamento contemporâneo sobre o mundo, que assume na prática artística, no meu entender, um dos temas mais pertinentes na produção teórica e criação estética.

Para terminar gostaria de, sobretudo, salientar a possibilidade produtiva da arte enquanto campo do conhecimento, enquanto prática que arrisca a posição confortável da sua concepção histórica e ideológica para assumir a radical tarefa de reflectir sobre as várias problemáticas do mundo e das relações humanas, e mesmo quando se trabalha para superar a percepção pública da arte colaborativa de envolvimento social como serviço social, terapia ocupacional ou projecto pedagógico, existe a surpresa de conhecer quem vê a arte como abertura da realidade cinzenta. Esta metáfora sinestésica simples e baseada no quotidiano espera atingir o lugar de juízo crítico legítimo e válido para o entendimento da realidade.



Caso de Estudo,

Instalação, desenhos, documentos, fotografia, marquesas, plástico de poliestireno, chapa metálica, mural bi-color, dimensões variáveis

Museu FBAUP, Porto

2009

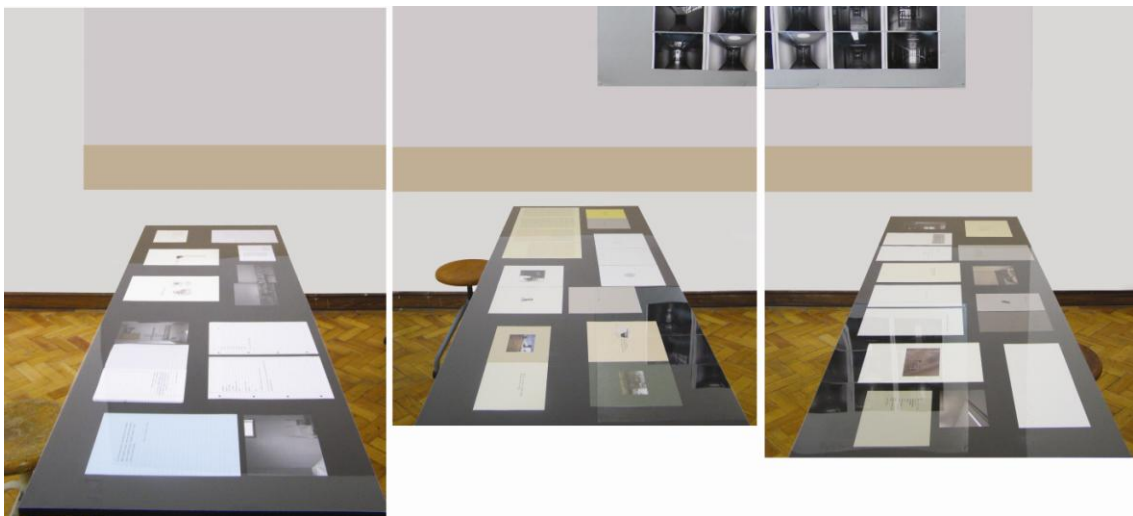


Caso de Estudo,

Instalação, desenhos, documentos, fotografia, marquesas, plástico de poliestireno, chapa metálica,
mural bi-color, dimensões variáveis

Museu FBAUP, Porto

2009



Caso de Estudo,

Instalação, desenhos, documentos, fotografia, marquesas, plástico de poliestireno, chapa metálica,
mural bi-color, dimensões variáveis

Museu FBAUP, Porto

2009

“A ocupação do artista requer um envolvimento em praticamente tudo... Seria desviar a questão se disséssemos que o ofício do artista é saber como trabalhar com este ou aquele material ou manipular os efeitos da psicologia perceptiva, e que o resto deveria ser deixado para outras profissões... o alcance total e diário da informação é de ter em consideração. O artista não é um sistema isolado. Para sobreviver ele tem que interagir continuamente com o mundo à sua volta... Teoricamente não há limites para o seu envolvimento⁴⁰.” Hans Haacke (Apud Gablik, 2002: p.86)

⁴⁰ “The artist's business requires an involvement in practically everything... It would be bypassing the issue to say that the artist's business is how to work with this and that material or manipulate the findings of perceptual psychology, and that the rest should be left to other professions... the total scope of information day after day is of concern. An artist is not an isolated system. In order to survive he has to continuously interact with the world around him... Theoretically there are no limits to his involvement.” Citação em tradução livre.

Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- BISHOP, Claire. *Participations – Documents of Contemporary Art Series*. Cambridge: Whitechapel & MIT Press, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel, 2004.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Oxon: Routledge, 2007.
- CRARY, Jonathan; KWINTER, Sanford. *Incorporations*. New York: Zone, 1992.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente – Vol.5, O séc. XX*. Porto: Afrontamento, 1991.
- FELSHIN, Nina. *But is it Art? - The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1996.
- FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- FINNEGAN, Ruth. *Tales of the City: A Study of Narrative and Urban Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *What is an Author?* In HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- GABLIK, Suzi. *Has Modernism Failed?* New York: Thames and Hudson, 1984.
- GABLIK, Suzi. *The Reenchantment of Art*. London: Thames & Hudson, 2002.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- HOGAN, Susan. *Gender Issues in Art Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers, 2003.
- KESTER, Grant. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. California: University of California Press, 2004.
- KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon. *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford: Blackwell, 2006.
- KWON, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts: The MIT Press, 2004.

- LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- LIPOVESKY, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.
- MILES, Malcolm. *Art, Space and the City: Public Art on Urban Features*. London: Routledge, 2000.
- PERNIOLA, Mario. *Art and its Shadow*. London: Continuum, 2004.
- PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2005.
- SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg, 2006.
- SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books, 2003.
- VIDAL, Carlos. *Imagens Sem Disciplina – Meios e Arte nas Últimas Décadas*. Lisboa: Vendaval, 2002.
- WRIGHT, Elizabeth. *Lacan and PostFeminism*. Cambridge: Icon Books, 2000.

Artigos de publicações em série

- BISHOP, Claire – *Antagonism and Relational Aesthetics* in *October Magazine*. Massachusetts. Nº 110 (2004), p.51-79.
- BISHOP, Claire – *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* in *ArtForum International*. New York. Vol. XLIV, nº 6 (2006), p.63.

Catálogos de Exposições

- San Francisco Museum of Modern Art – *The Art of Participation: 1950 to Now*. London: Thames & Hudson, 2008. ISBN 978-0-500-23858-5.

Anexos

Documentos:

Exercícios de participação usados no projecto artístico Caso de Estudo

Livro de Projecto:

CASO DE ESTUDO

**PROJECTO ARTÍSTICO DA DISSERTAÇÃO
PRIVACIDADE PÚBLICA: O SER INDIVIDUAL NO MEIO COLECTIVO
IPO-PORTO, 2009**

Caso de Estudo

A narrativa particular assenta sobre a identidade privada de cada mulher que aceitou participar na investigação e prática artísticas no momento das entrevistas levadas a cabo no IPO-Porto.

A privacidade do encontro procura, no momento da exposição pública através da experimentação visual da linguagem estética que aborda a intimidade dos relatos individuais, manter uma expressão de silêncio: a codificação da narrativa particular pela contenção formal da imagem deseja conservar o discurso no seu tempo e espaço sensível específico, sob o risco de expor todo conteúdo simbólico da experiência humana a interpretações desligadas da dimensão do sentir que, no caso particular deste estudo e ensaio se assume como plano primeiro para a compreensão e representação do outro.

Privado e público, intelectual e emocional, abstracto e concreto. E a arte como prática e discurso para pensar a contradição.

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
12 De Janeiro de 2009

Assunto: Proposta de Acção Estética no IPO-Porto

Intervindo no espaço hospitalar, proponho um projecto de acção estética colaborativa que envolva mulheres com cancro do colo do útero, com o propósito de construir uma obra de arte que reflecta sobre as questões de convivência pessoais com o HPV, investigando sobre o impacto da doença junto do núcleo feminino e da sua implicação no desenvolvimento de transformações ao nível da identidade, sexualidade e maternidade femininas e individuais, assim como os efeitos da doença na relação com o outros e com o social.

Sendo um campo de análise que sai da esfera mais restrita da arte para actuar em campos de outros domínios técnicos, mas que tem um reflexo junto do real social, proponho um projecto que se realize no interior do IPO-Porto, cumprindo todos os direitos de sigilo e confidencialidade, com vista à criação de um objecto artístico, que, pela sua experiência real e estética permita potenciar visões individuais e particulares em expressões e manifestações igualmente reais, presenciais e colectivas que debatam criticamente sobre o impacto negativo e a densidade psicológica de se enfrentar uma doença oncológica, expondo a posição que é da própria mulher com HPV.

Com este projecto proponho, também, estender todo o material humano e criativo produzido e resultante do contacto próximo com as doentes, ao decurso da investigação particular que desenvolvo no contexto do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público, encontrando-me neste momento em processo de elaboração de Dissertação com o tema Privacidade Pública: o Ser Individual no Meio Colectivo, orientada pela Prof. Dra. Gabriela Vaz Pinheiro, docente e Directora do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Este projecto revelaria a possibilidade de analisar criticamente in situ aspectos fundamentais da prática artística colaborativa, partindo de contextos reais, e que se propõem a discutir e a dar visibilidade sobre comportamentos e relações humanas que são invisíveis por estarem acordados a uma vivência particular que é a da dor – não sendo a experiência do sofrimento um lugar que se deseje, e que se encontra ‘afastado’ da vivência do dia-a-dia, o potencial de transformação do sofrimento deve ser continuamente visitado e discutido e, através de uma aproximação estética poderá ser possível a constituição de uma visão menos penosa e mais genuína, dando voz à primeira pessoa, evitando transmissões e elaborações mentais sobre a doença oncológica que não representam de imediato e no limite, a finitude da vida.

Aproveito para agradecer a disponibilidade demonstrada e enviar cordiais cumprimentos,

Michelle Ferreira Domingos
Aluna do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público

Questionário de participação na tese de investigação Privacidade Pública: o Ser individual no Meio Colectivo

- a) Idade
- b) Naturalidade
- c) Residente em (indique a localidade)
- d) Habilitações Literárias
- e) Profissão
- f) Estado civil
- g) Dimensão do agregado familiar
- h) Filhos

É o primeiro diagnóstico de cancro?
Se não, indique anteriores diagnósticos.

Como tem encarado a doença?

Houve alguma mudança na sua vida com o diagnóstico da doença?

1.65

Não sei onde nasci.

Santo Tirso.

Quarta-classe.

Reformada.

Viúva.

Um.

Duas filhas.

Católica, sempre!

2.Não.

3.Tenho passado bem.

4.Não.

(29-05-2009)

Caso de Estudo

Dactilografia Mecânica sobre papel, 210 x 148,5 mm
2009



Arquitectura relacional para o Corpo

Fotografia Digital, 150 x 100 mm

2009

Sobre Arquitectura Relacional para o Corpo

Um ensaio fotográfico centrando na exposição de espaços hospitalares reservados ao tratamento privado dos doentes desde da sala de espera ao gabinete de atendimento, do corredor à sala de enfermagem, dos quartos desactivados ao quarto de internamento.

A arquitectura interna e o modo como se dispõe espacialmente para acolher múltiplas funções, um espaço que assiste e que contem a prática clínica e a experiência humana pessoal - uma representação fotográfica dos lugares (in)visíveis e adormecidos.



Fotografia digital montada sobre papel, 210 x 297 mm
2009

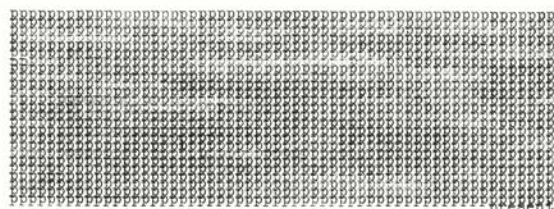
(■ x 24) x 7) x 4) x 12)

sãrt arap radna a adiv ahnim a rev a ieçemoc

Gosto de ver e de ouvir falar, mas
eu nao tinha coragem. Nao consigo
dar a cara.



Fotografia Digital, 150 x 100 mm
2009



FM, um diálogo em paralelo

P - "..."

P - " foi abrir e fechar "

P - "..."

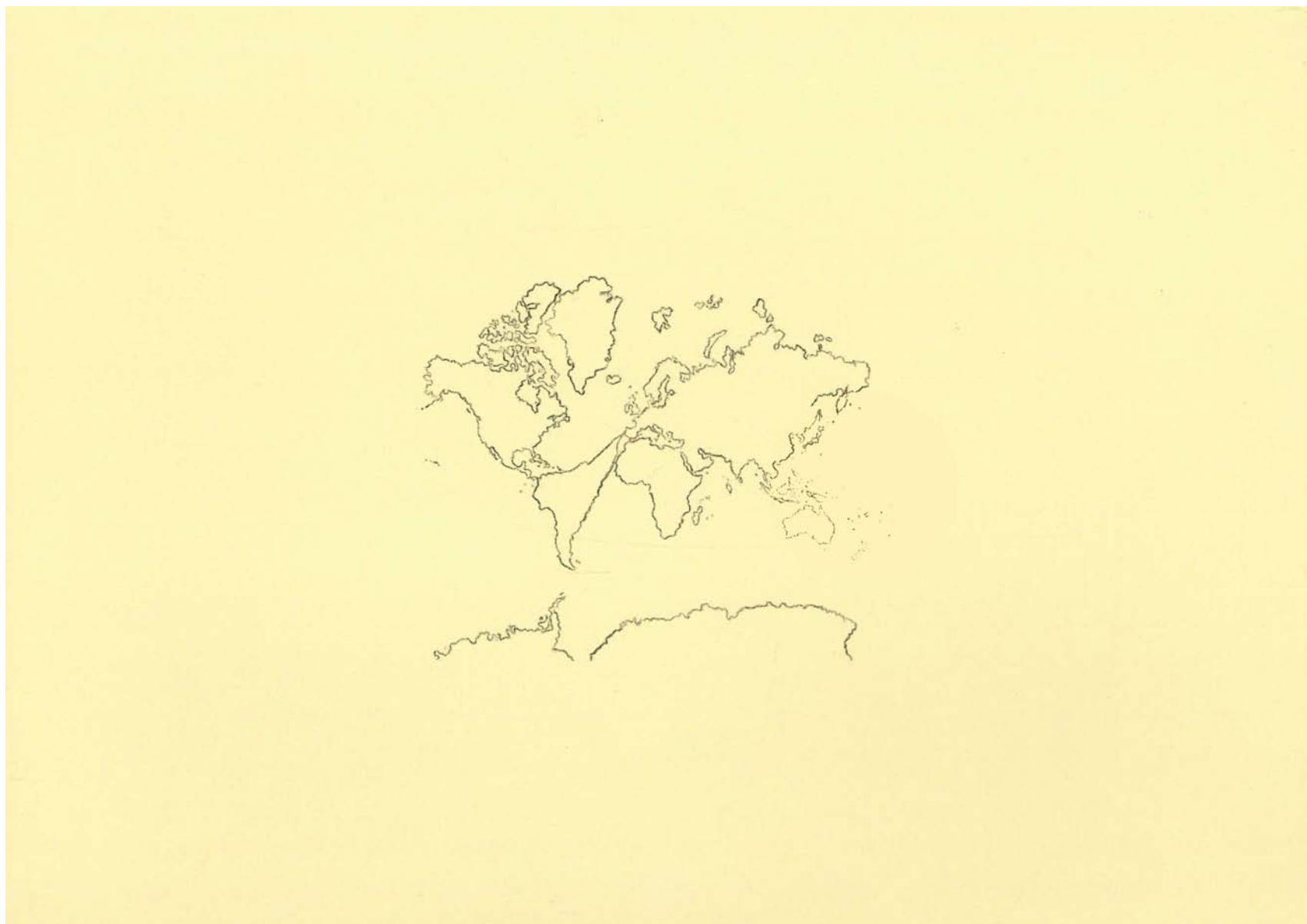
(M) - " e para morrer também... "

P e M - "..."

(P olhando M) - "..."

Dactilografia Mecânica sobre papel, 210 x 297 mm
2009

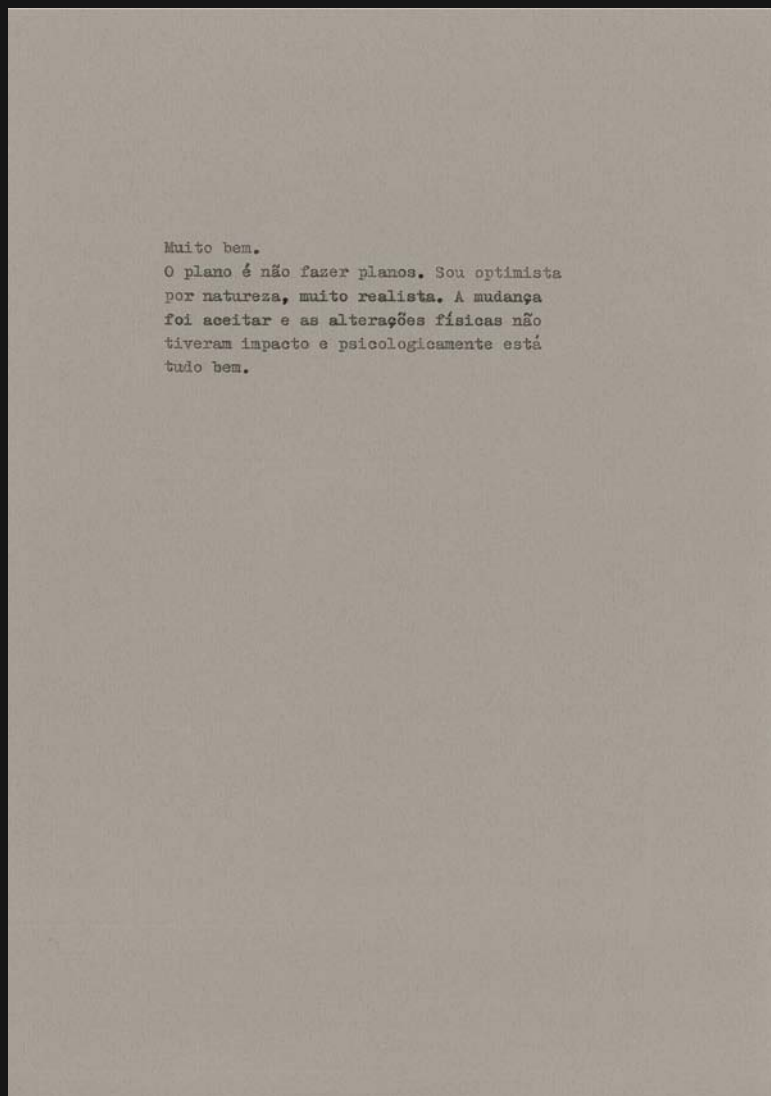
c o m a s m a r e s u a s v e z e s m e l h o r e s o u t r a s v e z e s p i o r e s



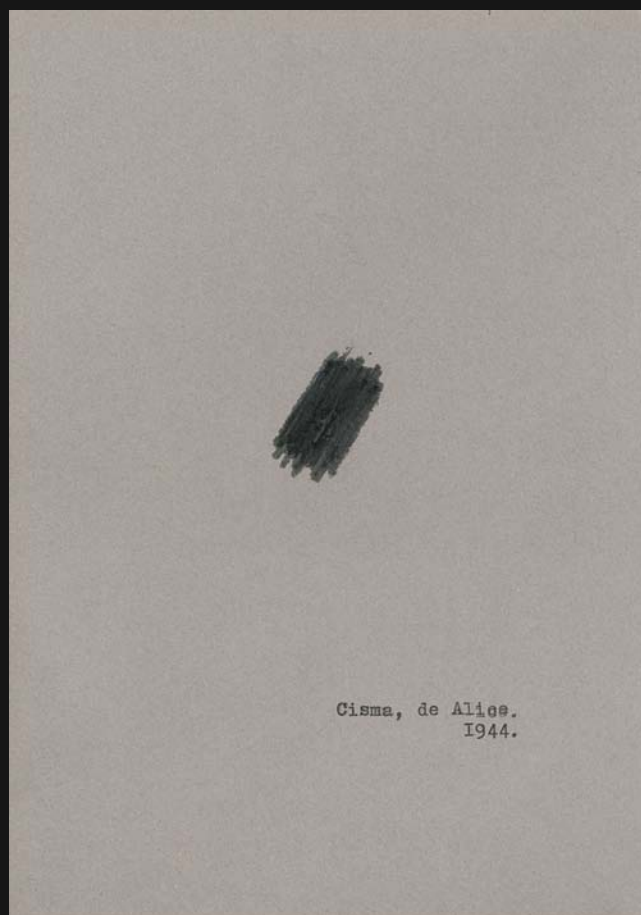
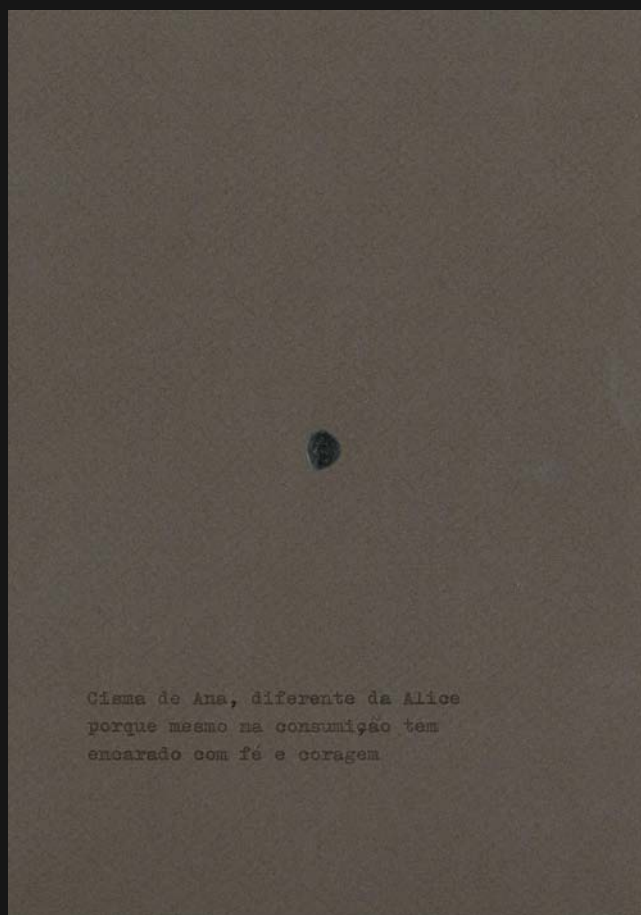
Dactilografia Mecânica sobre papel, 210 x 297 mm
2009



Fotografia Digital, 200 x 150 mm
2009



Dactilografia Mecânica sobre papel, 210 x 297 mm
2009





Jesus é o meu santo e a gente entrega
as coisas nas mãos de Deus.

Fotografia digital montada sobre papel, Dactilografia Mecânica sobre papel, 420 x 148 mm
2009



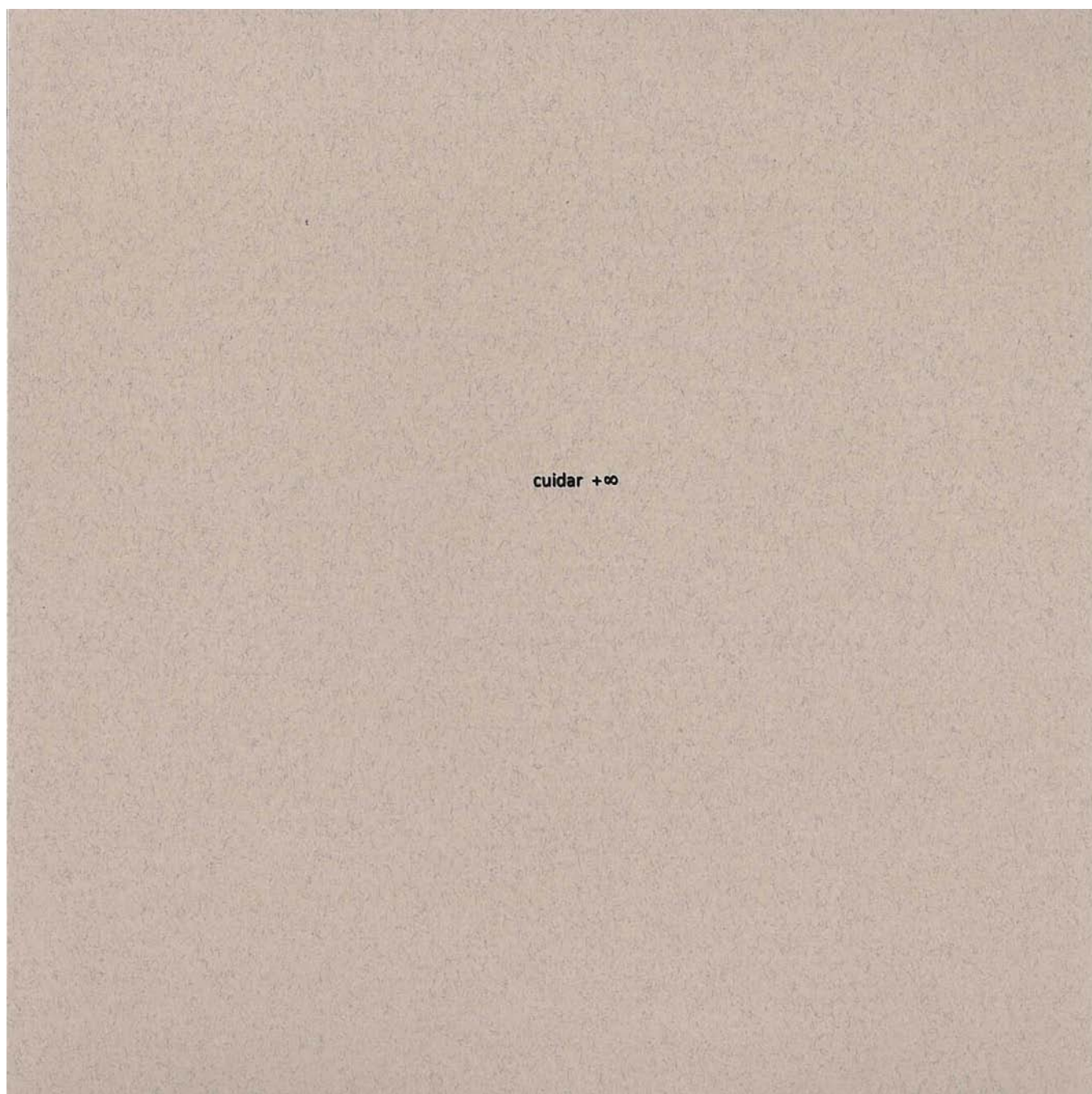
Fotografia digital montada sobre papel, 210 x 210 mm
2009



Dactilografia Mecânica sobre papel, Fotografia digital montada
sobre papel, 270 X 210 mm
2009



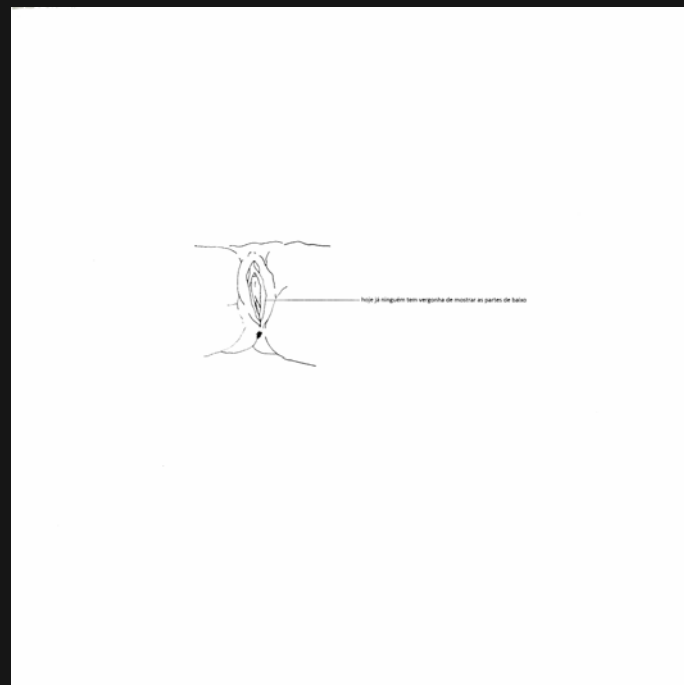
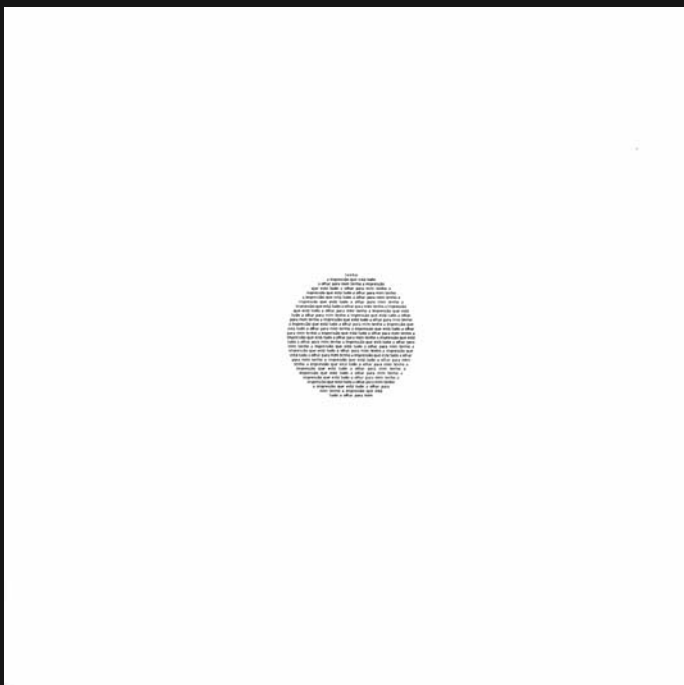
Impressão fotográfica sobre papel montada sobre papel, 210 x 210 mm
2009



Impressão sobre papel, 210 x 210 mm
2009

não andava em mim,
triste e com falta de ar...

mas agora sinto-me outra,
com mais alegria - coisa que não tinha.
... uma pessoa começa a magicar coisas
na cabeça...



Impressão sobre papel, Gravura mecânica sobre papel, desenho a caneta e impressão sobre papel, 210 x 210
2009

No dia em que entrei no hospital para ser internada
adiei vestir o pijama o mais que pude porque achava
que, no momento em que o fizesse, estaria a tornar
oficial a minha doença.

Porto, 13 de Março de 2009



Fotografia Digital, 200 x 150 mm
2009

9-12-1939

Barcelos

Vila do Conde

1a. classe

Trabalhava no campo

Viúva

7

2 filhos e 3 netos

Católica

Sim.

+/- senão já tinha morrido se pensasse muito

+/-, tem-se que andar, e correr para aqui todos os dias muda sempre qualquer coisa.

Dados

Dados

Dados

Dados

Dados

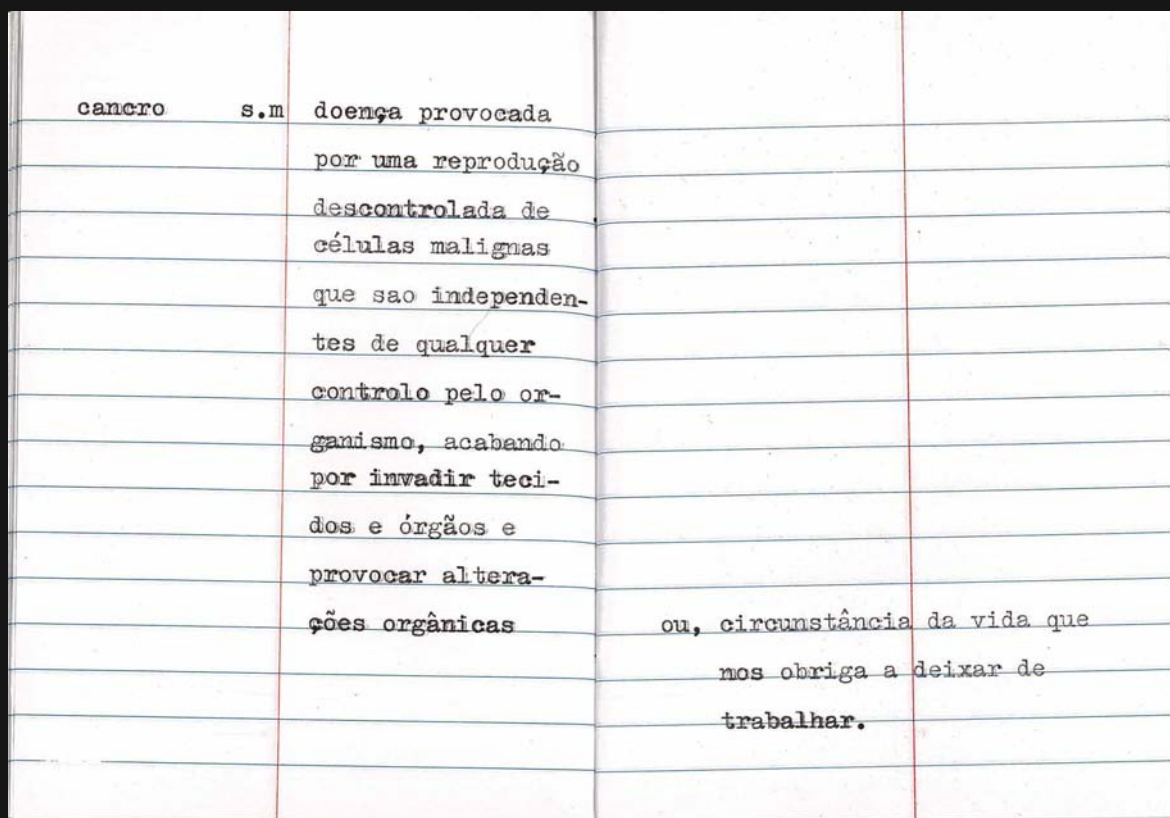
Dados

Dados

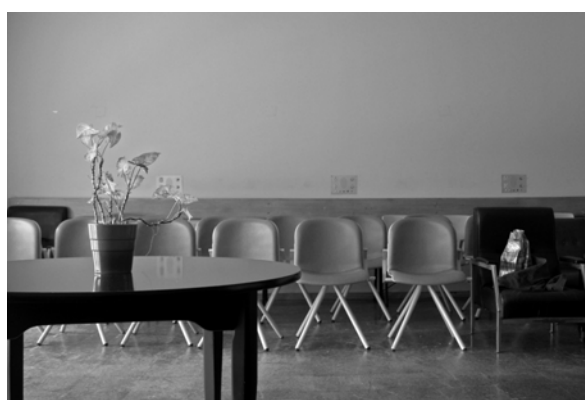
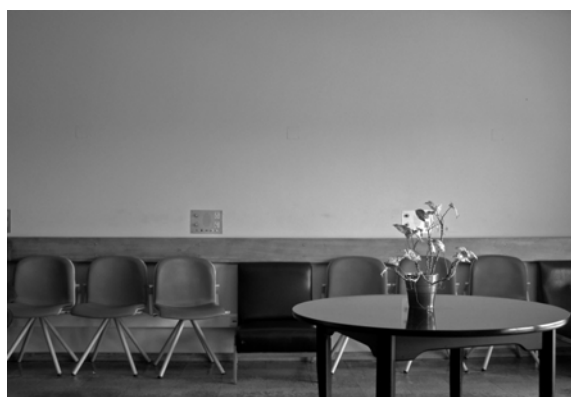
Dados

Dados

So sei que tenho um tumor.



Dactilografia Mecânica sobre caderno de 40 folhas pautado, 105 x 145 mm
2009



Fotografia Digital, 150 x 100 mm
2009

(3 8) + 3.

4, 5, 6, 7, 8, 9, 1 0, 1 1, 1 2,
1 3, 1 4, 1 5, 1 6, 1 7, 1 8, 1 9,
2 0, 2 1, 2 2, 2 3, 2 4, 2 5, 2 6,
2 7, 2 8, 2 9, 3 0, 3 1, 3 2, 3 3,
3 4, 3 5, 3 6, ...

24 de Abril de 2009

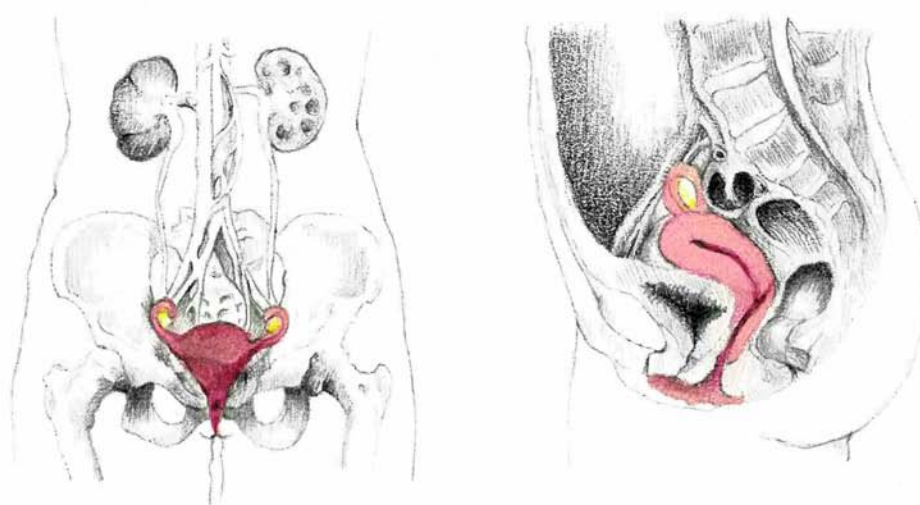
A minha vida é um livro aberto
Custou-me ouvir a palavra "tumor" mas
tenho encarado muito bem, até parece que
nao tenho nada, nadinha. Só isto é que
me atrasou os planos.
Estou a dar-lhe o pontapé.



Fotografia digital, 150 x 100 mm
2009

Sobre Arquitectura Relacional para o Corpo

Estas fotografias existem como registo da acção técnica e funcionalista do espaço do hospital, o modo como antigas instalações ou quartos dos edifícios são convertidos ou reconvertidos de acordo com novas necessidades e, neste caso em específico, a forma como uma antiga instalação sanitária se transforma para acolher quadros e molduras em excesso. De casa de banho a espaço de arquivo enquanto pinacoteca?



A anatomia das partes de baixo,
segundo Emília



se és para mim tenho que
te aceitar

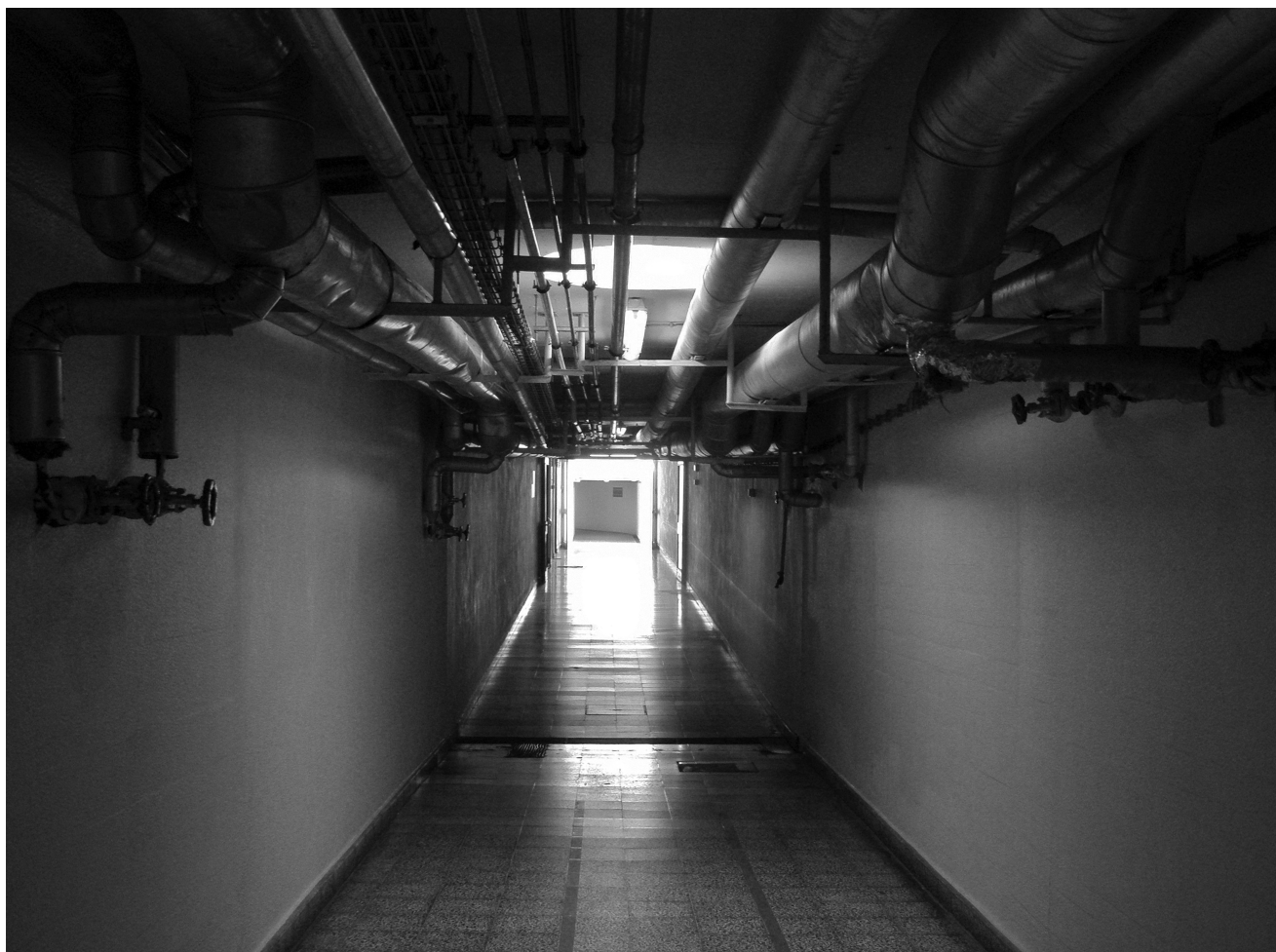
foi como um sopapo
só dei fé agora porque não dói
isto abala um pouco
a minha vida não era fácil
a minha vida está muito difícil
mas tenho fé
são coisas da vida, o destino faz acontecer
a vida põe a gente assim

(Corre)dor

Nesta série fotográfica o propósito centra-se no registo de espaços de acesso público do hospital, os extensos corredores labirintícos que abraçam múltiplas zonas do exercício técnico e clínico, contudo, na representação dos braços espaciais que conectam funcionalmente diversas áreas do hospital, estão outros espaços que, confundidos na visualidade tradicional do corredor enquanto passagem circulatória, expõem lugares subterrâneos, mais uma vez invisíveis, no hospital.

Os corredores internos ocultos, reservados à circulação de máquinas, pessoal clínico, operacional e técnico, distantes da actividade superior nos edifícios de Medicina, compõem o espaço onde se localiza e funciona a grande estrutura mecânica que suporta a máquina-hospital.

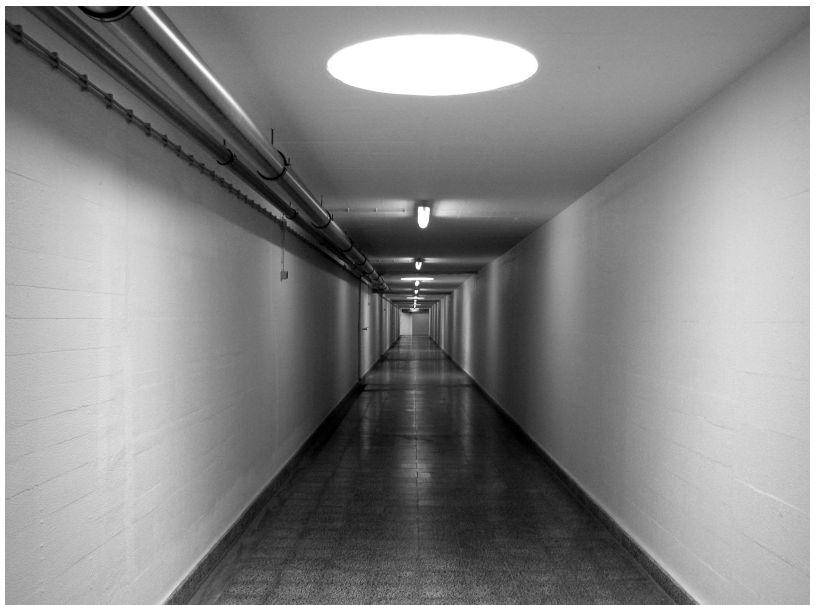
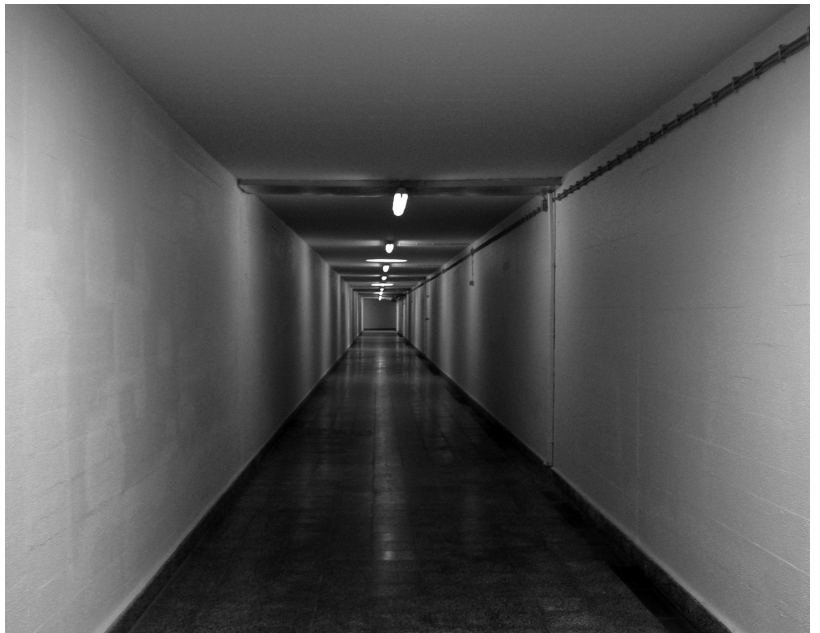
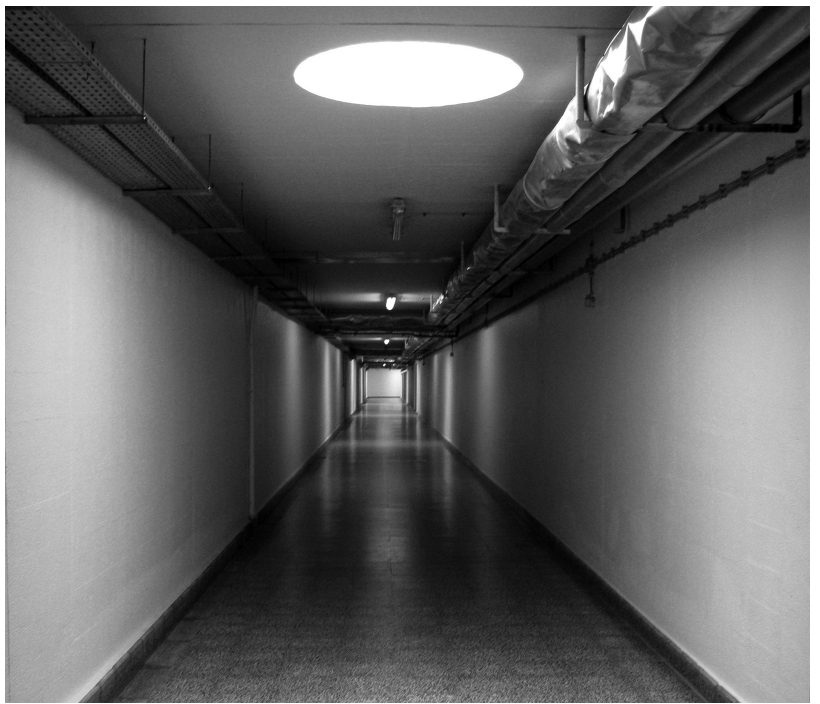
Nas fundações, na base estrutural da edificação arquitectónica, estão estes corredores, onde correm, também, os doentes.



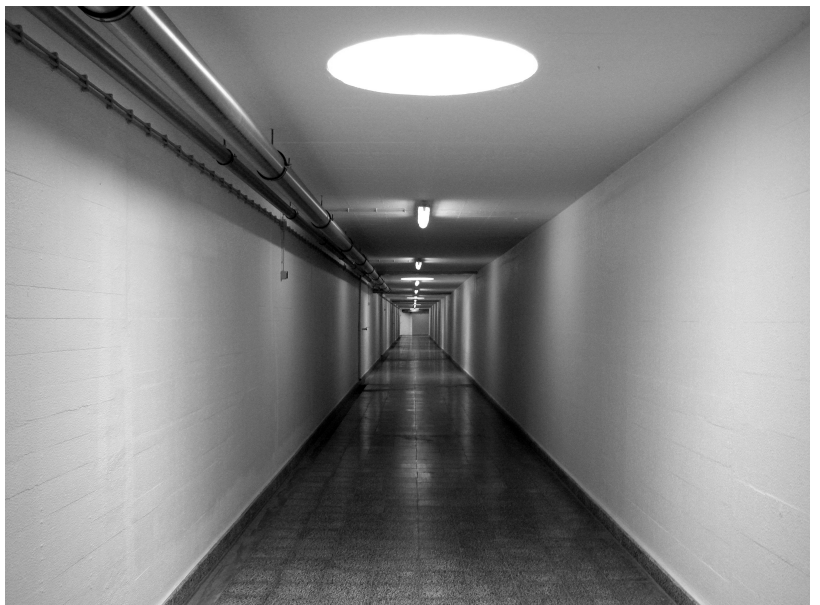
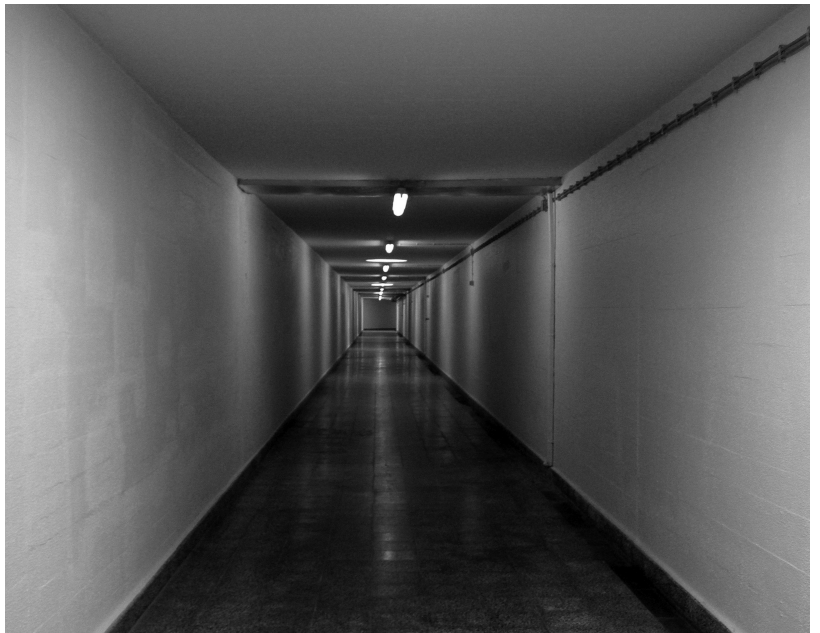
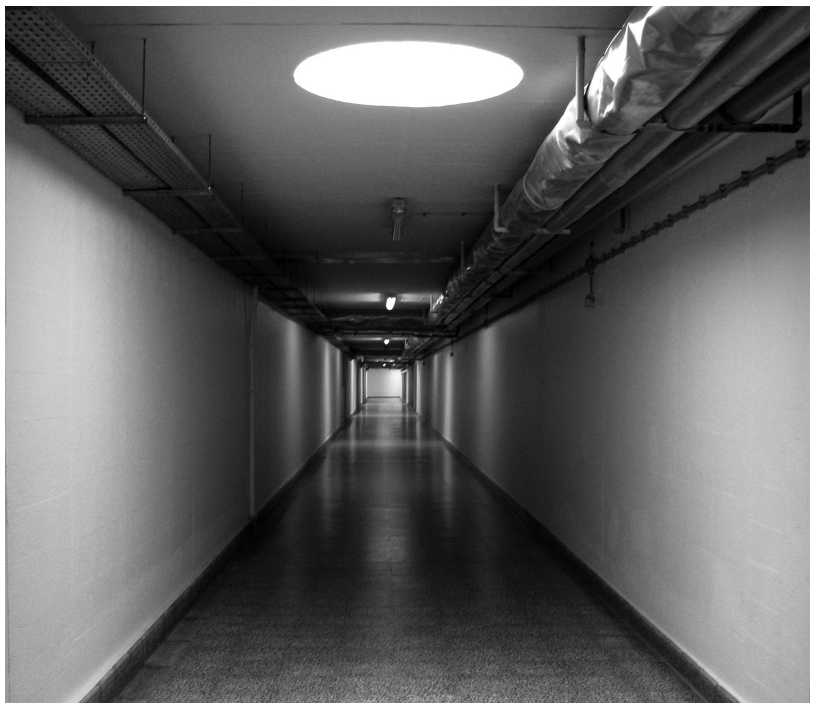
(Corre)dor

Fotografia Digital, 400 x 300 mm

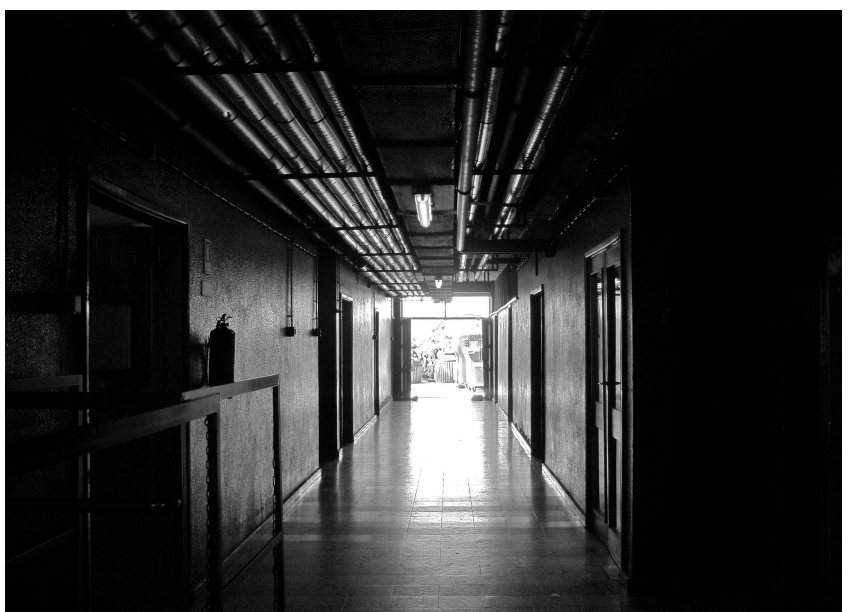
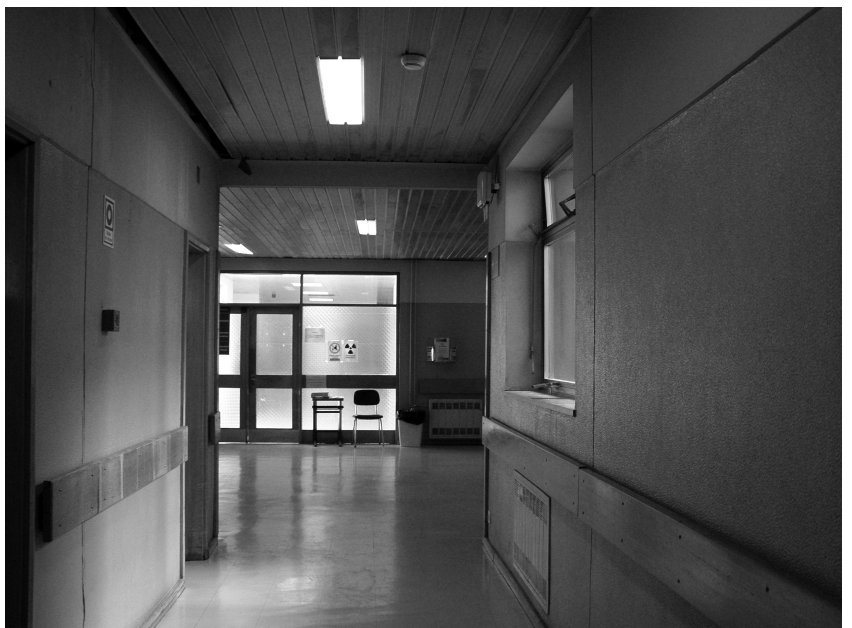
2009



Fotografia Digital, 400 x 300 mm
2009



Fotografia Digital, 400 x 300 mm
2009



Fotografia Digital, 400 x 300 mm
2009



(Corre)dor

Fotografia Digital, 400 x 300 mm

2009

